

Der heilige Christoph (Holzschnitt von 1423).

Die Schule der Holzschneidekunst.

Geschichte,
Technik und Aesthetik der Holzschneidekunst.

Von
Dr. **Max Schasler.**

Mit erläuternden Illustrationen.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
1866.

Vorwort.

Bei der großen Verschiedenheit der Standpunkte, welche Kunstfreunde, Techniker und Kunsthistoriker gegenüber einem so bestimmten Gebiet, wie die Holzschneidekunst es ist, einnehmen, dürfte es zweckmäßig sein, zuvor festzustellen, was wir mit unserer Schule der Holzschneidekunst bezwecken, ehe wir auf die Sache selbst eingehen. Es leuchtet nämlich ein, daß je nach der Verschiedenheit jener Standpunkte auch die Stellung des Verfassers zu seiner Aufgabe sich wesentlich anders gestalten muß.

Der Holzschnitt ist eine Kunst — er ist eine handwerkliche Technik — er ist (als Illustration) ein kulturgeschichtliches Element und endlich gehört er in allen drei Beziehungen zur Geschichte, und zwar einerseits zur Kunstgeschichte, andererseits zur Kulturgeschichte. — Ein Werk nun, welches den Holz-

schnitt in allen diesen Beziehungen erschöpfend behandeln wollte, würde sehr umfangreich sein müssen und bei Weitem den Raum unseres bescheidenen Handbuchs überschreiten. Hierin liegt zunächst die Nothwendigkeit einer Beschränkung überhaupt, namentlich in Rücksicht auf die Form der Bearbeitung: es kann darin von kritisch-historischen Untersuchungen keine Rede sein. Wo demnach der Verfasser neue Anschauungen, begründet auf selbstständigen Untersuchungen, vorbringt, werden sie nur als Resultate solcher Untersuchungen hingestellt werden. Im Uebrigen wird er sich auf das zweifellos Thatsächliche beschränken.

Außer einer Uebersicht über die Hauptmomente der geschichtlichen Entwicklung des Holzschnittes wird also unsere Schule der Holzschneidekunst zunächst die technische, weiterhin auch die künstlerische Entwicklung der Holzschneidekunst ins Auge fassen.

Hiernach ergiebt sich unser Standpunkt mit vollkommener Klarheit. Die Techniker von Fach zuvörderst, sodann die Künstler und darunter vorzugsweise diejenigen, welche für die Illustration komponiren — endlich der Dilettant und der Kunstfreund sind es, für welche wir unsere Schule der Holzschneidekunst geschrieben haben. Wenn bei dieser mehrseitigen Berücksichtigung Manches berührt worden ist, was für den Techniker überflüssig erscheint und Manches specieller behandelt ist, als es für den bloßen Kunstfreund passend sein dürfte, so wird man dies aus den angegebenen Gründen gerechtfertigt finden.

Auf denselben Gründen beruht die Anordnung

des Stoffs. Derselbe mußte nothwendigerweise in mehrere besondere Hauptabschnitte (Bücher) zerfallen, wenn allen historischen, künstlerischen und technischen Fragen vom Verfasser genügt werden sollte. Dieser Hauptabschnitte sind drei:

1. In dem ersten ist die Frage behandelt worden: welche Stellung der Holzschnitt zur Kunst und zu den verwandten Kunsttechniken einnimmt; — der Begriff der graphischen Kunst, die verschiedenen technischen Methoden und die Druckeinrichtungen des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Lithographie, sowie ihrer zahlreichen Abarten; endlich auch die künstlerischen Differenzen und Charakterverschiedenheiten zwischen den drei Hauptmethoden der Graphik: diese bilden den Inhalt des ersten Buches.

2. Das zweite Buch hat die Entwickelungsgeschichte der Graphik, und speciell des Holzschnitts in seiner älteren und neueren Manier zum Gegenstand.

3. Das dritte endlich behandelt den Holzschnitt in seiner specifisch technischen und künstlerischen Eigenthümlichkeit. Hier sind es das Material und die technischen Mittel, das Verfahren bei Herstellung der Druckplatte in seinen wesentlichen Details und handwerklichen Punkten; ferner die Zeichnung für den Holzschnitt vom künstlerischen Gesichtspunkt und eine Uebersicht der bedeutenderen Zeichner Englands, Frankreichs und Deutschlands der letzten Periode; endlich die künstlerische Behandlung des Holzschnittes, wieder mit besonderer Berücksichtigung der Unterschiede des deutschen,

englischen und französischen Holzschnittes, was ausführlich abgehandelt worden ist.

Am Schluß ist der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Illustration, sowie der Aufgabe, in deren Lösung der Verfasser die wahre Blüthe des deutschen Holzschnitts erblickt, eine kurze Betrachtung gewidmet worden.

Und hiermit glaubt der Verfasser Alles gesagt zu haben, was für das Verständniß des Buches in Bezug auf den Standpunkt, den er darin dem Leser gegenüber einnehmen zu müssen geglaubt hat, nothwendig ist.

Bei dem Urtheil, ob er seine Aufgabe, der er sich mit Vorliebe und Eifer unterzog, gelöst, möge man die Schwierigkeiten berücksichtigen, welche theils in der Sache selbst, theils in der Form liegen.

Berlin, im September 1865.

Dr. Max Schasler.

Inhaltsverzeichniß.

Erstes Buch.

Die Holzschneidekunst in ihrer Stellung zur Kunst überhaupt und zu den verwandten Künsten.

Zweites Buch.

Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten Zeiten bis auf die neuere Zeit.

Abschnitt I.

Geschichte der älteren Holzschneidekunst (1100—1700).

Abschnitt II.

Geschichte der neueren Holzschneidekunst (1700 bis jetzt).

Abschnitt II.

Die künstlerische Praxis des Holzschnitts in Zeichnung, Schnitt und Druck.

Anhang.

Die Schule der Holzschneidekunst.

Erstes Buch.

Die Holzschneidekunst in ihrer Stellung zur Kunst überhaupt und zu den verwandten Künsten.

Einleitung.

Die graphische Reproduction.



Welcher Gattung der Kunstthätigkeit gehören die Holzschneidekunst und die ihr verwandten Künste an?

Der reproductiven, weil sie nicht unmittelbar produciren, sondern das künstlerische Product einer anderen Hand — die Zeichnung — reproduciren.

2. Wie nennt man die reproducirende Herstellungsweise einer Zeichnung?

Graphik, oder graphische Kunst.

Graphik von γράφω, dessen Wortwurzel mit graver, graviren, graben, (s)cribo, (é)crire, (s)chreiben u. s. f. zusammenfällt, bedeutet ursprünglich „eingraben", weil das Schreiben im Alterthum ein wirkliches Eingraben war, das mit dem Griffel (stilus) auf Wachstafeln geschah. Der Calamus (Schreibrohr)

1*

und die Tinte, mit welcher später auf Pergament (zuerst in Kleinasien, Pergamus), sodann auf Baumwollenpapier (ägyptisches Papyrus, daher Papier) geschrieben wurde, fand erst in der Blüthezeit des Alterthums Anwendung.

3. **Kann man aber die Graphik noch zur Kunst im strengen Sinne rechnen?**

Die Kunst ist allerdings — wenn man sie im höchsten Sinne des Worts faßt — wesentlich Production, nämlich die freie und selbstschöpferische Darstellung des Schönen, als des Ewigen in der Form sinnlicher Anschauung. Aber weil sie zur Gestaltung ihrer Ideen eben der sinnlichen Form bedarf, so ist sie dadurch schon an die Natur gewiesen, welche ihr die Vorbilder für die Gestaltung liefert. Nach der Seite der Darstellung hin also verhält sie sich reproductiv, nach der Seite der Idee productiv. Wenn daher auch in der reproductiven Kunst die Idee gegeben ist, so bleibt die Gestaltung der letzteren doch immer ein künstlerisches Thun.

4. **Giebt es für diese Seite der künstlerischen Thätigkeit einen besonderen Namen?**

Man begreift unter dem Namen Technik alle diejenigen Manipulationen, welche zur bildlichen Darstellung einer künstlerischen Idee nothwendig sind. Zur Technik gehören also zunächst das Material und die Mittel, Instrumente u. s. f.; sodann die Art und Weise, wie sie gehandhabt werden. Bei den reproductiven Künsten spielt die Technik eine bedeutende Rolle, da es sich bei ihnen um die Wiedergabe eines schon gestalteten künstlerischen Products handelt.

5. **Stellt diese Wiedergabe aber nicht die graphische Kunst auf den Standpunkt der bloßen Kopie?**

Nein. Denn die Kopie ist Wiedergabe eines Werkes durch gleiche technische Mittel. Die Graphik aber bedient sich zur Wiedergabe der Zeichnung ganz ungleichartiger Mittel, und hierin liegt eben die künstlerische Bedeutung der graphischen Reproduction.

Es soll hiermit übrigens der Kopie keineswegs jeder künstlerische Werth abgesprochen werden. Schon das künstlerische Verständniß, welches zur Ausführung einer guten Kopie nöthig ist,

sodann die in hohem Grade erforderliche Beherrschung der technischen Mittel geben den Beweis dafür ab. Aber zu einer Uebertragung in ein anderes technisches Gebiet gehört doch ein höherer Grad künstlerischer Freiheit des Thuns, und es ist deshalb leichter eine Kopie in Farben nach einem Gemälde zu machen (vorausgesetzt daß man überhaupt malen kann), als eine gute Zeichnung danach zu entwerfen, schon weil die Wirkungsmomente und die Mittel, welche dabei in Anwendung kommen, ganz verschiedenartig sind. Die Kopie will nicht blos den künstlerischen Schein des Originals wiedergeben, sondern sie will Das, was das Original darstellt, auf dieselbe Weise und in derselben Form geben. Je mehr sie das Original in Allem, auch in der Manier und allen Zufälligkeiten, reproducirt, desto gelungener ist sie als Kopie, nicht aber auch als Kunstwerk an sich. Hierin liegt nun der Unterschied von der reproducirenden Graphik, welche durch ganz ungleichartige Mittel den Schein der Zeichnung hervorbringt. In dieser Selbstständigkeit der Technik liegt hauptsächlich ihr künstlerischer Werth, und deshalb hat bei allen graphischen Künsten die Technik eine so hervorragende Bedeutung.

6. Was ist also der eigentlich künstlerische Zweck der graphischen Reproduction und welche Hauptmomente kommen dabei in Betracht?

Der künstlerische Zweck der graphischen Reproduction besteht in der Wiedergabe einer Zeichnung durch Herstellung einer graphischen Druckplatte, behufs der Vervielfältigung vermittelst Farbdrucks. — Hieraus folgt, daß als die Hauptmomente derselben 1) das Entwerfen einer Zeichnung, 2) die Herstellung einer Druckplatte, 3) das Druckverfahren zu bezeichnen sind.

7. Welche Hauptunterschiede lassen sich in dem Wesen der Zeichnung bemerken?

Es giebt verschiedene Arten von Zeichnungen, je nach den Mitteln, welche bei ihrer Entwerfung in Anwendung kommen: Federzeichnungen — Kreidezeichnungen — estompirte (gewischte) Zeichnungen — Tuschzeichnungen u. s. f.

Man könnte diesen Hauptgattungen der Zeichnung noch andere beifügen. Nicht alle Zeichnungen nämlich werden auf Papier ausgeführt, sondern einige direkt auch auf die Druckplatte entworfen, wie z. B. in der Radirung und bei der sogenannten lithographischen Schwarzkunstmanier, bei welcher die Zeichnung dadurch entsteht, daß die Lichter aus der geschwärzten

Fläche herausgeschabt und gekratzt werden. Aber diese Unterschiede sind nicht wesentlich, weil sie nur die Technik betreffen. Rücksichtlich der Wirkung ist eigentlich nur zwischen Feder- (oder Bleistift-) Zeichnungen, Kreidezeichnungen und estompirten Zeichnungen zu unterscheiden. In der ersteren ist es der Strich, in der zweiten das Korn, in der dritten der gewischte Schatten, was den Charakter bestimmt. Häufig werden diese verschiedenen Manieren auch mit einander verbunden. Die Holzschnittzeichnung beschränkt sich auf den Strich.

Erstes Kapitel.

Die Druckplatte und das Druckverfahren.

Eintheilung der verschiedenen Druckmethoden. — Beschreibung derselben.

In welchem charakteristischen Merkmal zeigt sich zunächst das Wesen der graphischen Druckplatte?

Daß sie bei allen sonstigen Unterschieden auf den Farbdruck berechnet ist, vermittelst dessen das Bild — zum Unterschiede vom trockenen Stempeldruck — auf die ebene Papier- oder Pergamentfläche gebracht wird. Hierbei ist zu bemerken, daß die Druckplatte das graphische Bild verkehrt (als Spiegelbild) darstellen muß, damit es beim Abdruck der Originalzeichnung konform wird.

Farbdruck ist von „Farbendruck" wohl zu unterscheiden. Unter Farbdruck versteht man (eben im Gegentheil zum trockenen Stempeldruck, welcher das Bild durch reliefartige Erhabenheit oder Vertiefung erzeugt) den nassen einfarbigen (meist schwarzen) Abdruck einer Druckplatte; unter Farbendruck ist mehrfarbiger Gemäldedruck zu verstehen, welcher meist mittelst mehrerer Platten ausgeführt wird. Zum „Farbdruck" gehört daher auch der Buchdruck. Der sogenannte Clair-obscur-Druck ist, obschon er eine besondere

Art des Holzschnitts bildet, eigentlich Farbendruck, da er mittelst mehrerer Platten, wenn auch nur in verschiedenen Tönen derselben Grundfarbe, ausgeführt wird.

9. Welche Hauptunterschiede lassen sich in dem Wesen der graphischen Druckplatte nachweisen?

Dreierlei: 1) Die Zeichnung stellt sich *erhaben* auf der Platte dar (Holzschnitt); 2) die Zeichnung stellt sich *vertieft* dar (Kupferstich); 3) die Zeichnung befindet sich in der *Ebene* der Platte (Lithographie).

Es versteht sich von selbst, daß diese Unterschiede der Platte sich auf das Druckverfahren selbst beziehen; oder mit anderen Worten, es kommt darauf an, ob eine Platte auf der Buchdruckpresse oder auf der Kupferdruckpresse oder auf der lithographischen Presse gedruckt wird. Die Wirkung wird bei den ersten beiden Arten eine ganz entgegengesetzte sein, weil bei dem ersteren Verfahren nur die erhabenen, bei dem zweiten nur die vertieften Stellen drucken. Was die Lithographie betrifft, so ist bei obiger Beantwortung die eigentliche und ursprüngliche Behandlung des lithographischen Drucks im Auge behalten, welche wesentlich in einem chemischen Prozeß beruht. Denn bei der sogenannten Radirmanier drucken ebenfalls die vertieften Stellen des Steins.

10. Worin besteht im Allgemeinen jedes Druckverfahren?

Darin, daß die Druckplatte soweit mit Farbstoff bedeckt wird, als es zur Reproduction der darauf befindlichen Zeichnung nothwendig ist, und dann vermittelst der *Presse* auf ein Blatt Papier, Pergament u. s. f. abgedruckt wird.

11. Worin bestehen die wesentlichsten Unterschiede des Druckverfahrens?

Sie hängen auf's Genaueste mit der Natur der Druckplatte selbst zusammen, deren Herstellung ausschließlich auf das Druckverfahren berechnet ist. Hierin koncentriren sich alle Charakterverschiedenheiten der einzelnen graphischen Manieren und technischen Methoden. Die allgemeinsten Unterschiede beziehen sich, wie oben angedeutet, auf die graphische Trias: Holzschnitt — Kupferstich — Lithographie. Der Holzschnitt wird auf der Buchdruckpresse gedruckt, d. h. die erhabenen Stellen der Platte werden mit Farbstoff bedeckt und *auf* das Papier abgedrückt; beim Kupferstich, dessen Presse eine ganz andere Konstruction hat, werden die vertieften Stellen mit Farbstoff gefüllt (die erhabe-

nen blank gerieben), und in diese das Papier, welches viel weicher und dicker sein muß als bei dem Holzschnitt, eingedrückt. Das Verfahren bei dem lithographischen Druck ist, wie bemerkt, ein chemisches und wird weiter unten beschrieben werden.

12. Wie verhalten sich nun die zahlreichen anderen Methoden zum Holzschnitt, Kupferstich und zur Lithographie, als den drei Hauptrepräsentanten aller graphischen Reproductionsmethoden?

Sie sind meist Abarten von einer dieser drei. Eine Uebersicht über dieselben, sowie eine Eintheilung in Klassen läßt sich nur nach ästhetischen Principien gewinnen, indem man daran den Maaßstab der künstlerischen Wirkung legt. Auch tritt damit die mehr oder weniger mechanische Herstellungsweise in Beziehung.

13. Welche Eintheilung läßt sich hierauf begründen?

Eine dreifache: Zur ersten gehören die eigentlichen graphischen Künste und ihre Abarten; zur zweiten die mechanischen Reproductionsmethoden zu mehr oder weniger künstlerischen Zwecken; zur dritten die mechanischen Reproductionsmethoden zu dekorativen oder praktischen Zwecken.

14. Welches sind die eigentlichen graphischen Künste und deren Abarten?

Die erste und älteste graphische Kunst ist der Holzschnitt. Seine Abarten sind: Der Metallhochschnitt, die Glyphographie, die Chemitypie, die Galvanoglyphik, die Chalkotypie, der lithographische Hochdruck, die Chiaroscuromanier. — Die zweite graphische Kunst ist der Kupferstich, von fast gleichem Alter als der Holzschnitt. Seine Abarten sind der Stahlstich, die Schwarzkunstmanier auf Stahl, die Aquatintamanier, die Radirmanier, die Galvanographie. — Die dritte ist die Lithographie, die jüngste von allen dreien. Eine Abart davon ist die Zinkographie, eine besondere Manier die lithographische Schwarzkunst.

15. Welches sind die mehr mechanischen Reproductionsmethoden, welche zu mehr oder weniger künstlerischen Zwecken verwandt werden?

Die Reliefmanier, das Guillochiren, das Clichi-

ren, das Pantographiren, die Autographie, das Schraffiren mit der Parallelmaschine, die Photographie, der Farbendruck, der Naturselbstdruck.

16. Welches sind die mechanischen Reproductionsmethoden, welche nur zu dekorativen oder praktischen Zwecken gebraucht werden?

Die Polytypie, der Facsimiledruck, der Gold-, Silber- und Bronzedruck, der Congrevedruck, der Irisdruck, der Hochdruck, der Letterndruck, der Notendruck, die Typometrie, die Stereotypie, die Logographie, die Lithotypographie.

Viele von diesen Methoden unterscheiden sich, wie man schon aus dem Namen bemerkt, nicht durch das Verfahren selbst, sondern nur durch die verschiedene Anwendung des letzteren. Indessen ist ihre Anführung und Erklärung der Vollständigkeit halber nothwendig.

A. Der Holzschnitt und seine Abarten.

17. Worin besteht nun im Wesentlichen beim Holzschnitt die Herstellung der Druckplatte und das Druckverfahren?

Der Holzschnitt, auch „Formschnitt", „Xylographie" (von ξύλος, Holz, und γράφω, schreiben, einritzen, graben, zusammengesetzt), „Holzstich" genannt, geht in der Herstellung der Platte folgendermaßen zu Werke: Wenn die lineariſche Zeichnung, und zwar in verkehrter Stellung, auf die ebene Fläche der Holztafel, welche meist aus Buchsbaum oder andern harten Holzarten von feinfaseriger Textur besteht, vollendet ist, werden die vom Zeichner leergelassenen Stellen mit dem Messer oder Stichel bis auf eine gewisse Tiefe sorgfältig herausgeschnitten, so daß nach vollendetem Schnitt die Zeichnung nicht nur unverletzt geblieben ist, sondern auch in erhabener Form sich darstellt. Die Zeichnung kann entweder vermittelst der Feder oder mit einem Pinsel naß, oder — was gewöhnlich geschieht — mit dem Bleistift trocken aufgetragen werden. In letzterem Falle pflegt der „Stock" — wie man eine für den Schnitt zugerichtete Holzplatte benennt — „grundirt", d. h. mit einer dünnen Kreideauflösung überzogen zu werden, damit sich die Zeichnung besser markirt.

18. **Worin besteht das Druckverfahren beim Holzschnitt?**

Es ist dasselbe wie beim Buchdruck, obwohl dabei mit größerer Sorgfalt verfahren werden muß. Es wird die Platte mit Buchdruckschwärze bedeckt, das Papier darauf gelegt und dieses durch eine Pressung von oben, oder durch eine darüber fortgehende Walze auf den Stock gedrückt, so daß die geschwärzte Zeichnung sich darauf abdruckt.

Wir geben hier nur das ganz Allgemeine des Verfahrens. Die Specialitäten und technischen Handgriffe, welche zur Herstellung eines guten Abdrucks erforderlich sind, sowie die Ausführung des Schnitts im Einzelnen werden im dritten Buch genauer behandelt werden.

19. **Was versteht man unter Metallhochschnitt?**

Der Metallhochschnitt, auch „Ektypographie" (von ἐκτύπτω, herausschlagen, prägen), ist die Anwendung der Holzschnittmanier auf Metallplatten, zu dem Zweck, den Holzschnitt bei der Textillustration durch den Kupferstich zu ersetzen. Denn die Kupferplatte wird hierbei ganz wie ein Holzstock behandelt, nur daß die hellen Stellen durch „Aetzung" (s. Frage 20) statt durch den Schnitt vertieft werden; oder es wird auch die Zeichnung, aber nicht in umgekehrter Stellung, in die Platte geätzt und davon ein Abklatsch (s. unten „Clichiren") in Letternmetall genommen, der dann geschliffen und mit dem Stichel nachgeputzt werden muß.

Außerdem versteht man auch unter „Ektypographie" den trocknen Letternhochdruck zum Gebrauch für Blinde, welcher auch wohl „Reliefdruck" genannt wird.

20. **Worin besteht das „Aetzen"?**

Die mit größter Sorgfalt geschliffene Metallplatte wird mit einem dünnen schwarzen Wachsüberzug („Aetzgrund") versehen, in welchen die Zeichnung mit der Radirnadel so eingeritzt wird, daß die Striche derselben den blanken Metallgrund bloßlegen. Dann wird die Platte mit einem hochstehenden Rande von Wachs umgeben und das „Aetzwasser" (Scheidewasser) darauf gegossen. Nach einiger Zeit gießt man dasselbe ab, spült die

Platte mit reinem Wasser ab und „deckt“ die Stellen, welche nicht weiter vertieft werden sollen, mit Aetzgrund; ätzt dann abermals und wiederholt das Verfahren so oft, als die Stufenfolge der Töne es erfordert. Zuletzt wird der Aetzgrund mit Terpentin heruntergewaschen.

21. **Worin besteht das Verfahren der „Glyphographie“?**

Glyphographie (von γλύφω, graben), auch „Buchdruckzeichnung“ genannt, ist ebenfalls ein Metallhochschnittdruck, der aber mittelst einer auf galvanoplastischem Wege erzeugten Kupferplatte bewerkstelligt wird. Man schwärzt eine gewöhnliche Kupferplatte und überzieht sie sodann mit einer dünnen, weißen Wachsschicht, in welche mit der Nadel die Zeichnung in gerader Stellung so eingeritzt wird, daß jeder Strich und Punkt die schwarze Unterfläche bloßlegt. Hierauf wird die Platte in den galvanischen Apparat gebracht, um einen hinreichend starken Kupferniederschlag zu bewirken, der dann die Zeichnung in umgekehrter Stellung erhaben (als Reliefplatte) darstellt. Beim Abdruck verfährt man wie beim Holzschnitte.

Die Vortheile dieses Verfahrens bestehen theils in der Bequemlichkeit des Entwerfens der Zeichnung, welche von dem Originalzeichner unmittelbar und zwar gerade ausgeführt werden kann, theils darin, daß die Zeichnung, da sie schwarz auf weißer Fläche sich darstellt, dieselbe Wirkung zeigt, als ob sie mit der Feder auf Papier ausgeführt würde. Ein großer Nachtheil dagegen ist die Unreinheit des Drucks, welche durch die nicht zu vermeidende Ungleichheit des Reliefs — in Folge des Reißens der Nadel — bewirkt wird.

22. **Was ist „Chemitypie“?**

Sie bedient sich als Materials des Zinks, worauf zuerst ein Aetzgrund (s. Frage 20) aufgetragen und darin die Zeichnung radirt und leicht geätzt wird. Nach Entfernung des Aetzgrundes werden die vertieften Stellen mit Schriftgußmetall ausgefüllt und dann die Platte abermals und zwar viel tiefer geätzt. Hierdurch erheben sich die früher vertieften, mit dem Schriftgußmetall bedeckten Stellen, auf welche die Säuren nicht wirken, allmälig über das Niveau der anderen; worauf schließ-

lich die Platte leicht geschliffen wird, um etwaige Unebenheiten zu entfernen. Man erhält dadurch also ebenfalls eine Reliefplatte.

Die Unreinheit der Platte, welche durch das doppelte Aetzen bewirkt wird, ist hier noch größer als bei der Glyphographie, weshalb dies Verfahren eigentlich nur bei untergeordneteren Manieren angewendet werden sollte, wie bei Landkartendruck, Planzeichnendruck, Notendruck u. s. f.

23. Was versteht man unter „Galvanoglyphik"?

Bei der Galvanoglyphik wird zuerst ähnlich verfahren wie bei der Chemitypie, indem auch hier zuerst die Zeichnung in gerader Stellung auf Aetzgrund radirt und geätzt wird; aber die Striche werden nicht ausgefüllt, sondern im Gegentheil rein erhalten, und dagegen die anderen Stellen durch Auftragung von schnelltrocknenden Farben erhöht, also jene mehr und mehr vertieft. Ist dies hinreichend geschehen, wird die Platte in den galvanischen Apparat gebracht, um eine Reliefplatte zu gewinnen, welche dann die Zeichnung verkehrt und erhaben, also zum Druck auf der Buchdruckpresse geeignet, darstellt.

24. Wodurch unterscheidet sich die „Chalkotypie" von den vorigen Methoden?

Sie ist eine Verbindung des Metallhochschnitts mit der Galvanoglyphik; im Uebrigen ist das bis jetzt als Geheimniß behandelte Verfahren nur soweit bekannt, daß von der geätzten Platte ebenfalls auf galvanischem Wege eine Reliefplatte gewonnen wird, welche beim Abdruck das Bild in derselben Stellung zeigt, wie die radirte Kupferplatte.

Der Vortheil dieses Verfahrens vor den anderen Abarten besteht in der größeren, facsimileartigen Genauigkeit, mit welcher die Originalradirung in eine erhabene Druckplatte verwandelt wird. Aber in der künstlerischen Wirkung kommt diese Manier dem eigentlichen Holzschnitt doch keineswegs gleich.

25. Worin besteht der „lithographische Hochdruck"?

Er unterscheidet sich vom Metallhochschnitt nur durch das verschiedene Material, indem statt des Metalls der lithographische Stein genommen wird, auf welchen die Zeichnung aufgetragen und durch Aetzung der freien Stellen erhöht wird. Man

nimmt dann einen Abguß von Gyps und von diesem einen Abklatsch in Schriftgußmetall. Doch muß dieser noch mit dem Stichel nachgearbeitet werden.

26. Was ist „Chiaroscuromanier“?

Chiaroscuro oder Clair-obscur-Druck, d. h. Helldunkel-Druck, nennt man eine besondere Gattung des Holzschnittsdrucks, welche mit mehreren Platten in verschiedenen Tönen derselben oder einer verwandten Grundfarbe ausgeführt wird. Im Uebrigen ist die Technik dieselbe wie beim einfachen Holzschnitt. Die eine dieser Platten ist für die linearischen Umrisse bestimmt, die anderen dienen zur Schattengebung in Flächen, wobei meist ein sepiaartiger Ton angewandt wird.

Von der Chiaroscuromanier, als deren Erfinder der Italiener Ugo da Carpi im Anfang des 16. Jahrhunderts angenommen wird, ist der mehrfarbige Druck mit Holzplatten, sowie der eigentliche Farbendruck zu unterscheiden. (S. Kapitel 6.)

B. Der Kupferstich und seine Abarten.

27. Worin besteht im Wesentlichen das Verfahren beim „Kupferstich“?

Der Kupferstich, auch Chalkographie (von χαλκός, Kupfer, und γράφω, eingraben) genannt, ist in Rücksicht auf das technische Verfahren das gerade Gegentheil vom Holzschnitt, insofern hier die Zeichnung nicht ausgespart (d. h. die lichten Stellen derselben fortgenommen), sondern die Linien und Punkte der Zeichnung selbst eingegraben werden, so daß sie sich vertieft darstellen, während die übrigen Stellen unberührt bleiben. Das Eingraben, „Graviren“, geschieht entweder durch den trockenen Grabstichel oder durch Aetzung mit Säuren (s. Frage 20). Auch ist die Manier nicht wie beim Holzschnitt auf die linearische Reproduction beschränkt, sondern fügt derselben noch das Punktiren und das Schaben hinzu, welche alle miteinander auf derselben Platte angewandt werden können (s. Frage 30).

28. Wodurch unterscheidet sich der Kupferstichdruck vom Holzschnittdruck?

Wie in der Herstellung der Platten, so findet auch hier ein entgegengesetztes Verfahren statt. Wenn die Kupferstichplatte

vollendet ist, so wird sie mittelst eines wollenen Ballens mit Kupferdruckschwärze eingerieben, so daß alle vertieften Stellen völlig damit ausgefüllt sind, und dann die Platte sorgfältig abgerieben und die erhabenen Flächen geputzt, so daß die Schwärze nur in den Vertiefungen zurückbleibt. Dann wird sie in die Kupferdruckpresse gebracht, deren mechanische Einrichtung von der der Buchdruckpresse wesentlich verschieden ist. Denn während auf der letzteren der Stock oder vielmehr die erhaben stehende, geschwärzte Zeichnung auf demselben auf das Papier gedruckt wird, ist die Kupferdruckpresse so eingerichtet, daß das Papier in die mit Schwärze gefüllten Vertiefungen der Platte eingedrückt wird.

Man kann indessen eine Kupferplatte beim Druck auch wie einen Holzschnitt behandeln, wenn man nicht die Vertiefungen mit Farbe ausfüllt, sondern die erhabenen Flächen damit bedeckt und die Platte auf der Buchdruckpresse abdruckt. Nur wird sich dann die Zeichnung nicht, wie beim Holzschnitt, in schwarzen Linien auf weißem Grunde, sondern in weißen Linien auf schwarzem Grunde darstellen. Denn da die Platte auf entgegengesetzte Weise bearbeitet wird, so muß sie auch auf entgegengesetzte Weise gedruckt werden, um dasselbe Resultat hervorzubringen, während sie bei gleichem Druckverfahren ein entgegengesetztes Resultat zur Erscheinung bringt.



a b

Fig. 1.

Die obenstehenden beiden Abbildungen (Fig. 1) mögen dazu als Erläuterung dienen. Es sind a) ein Holzschnitt, b) ein Kupferstich, beide mit derselben Zeichnung und beide auf der Buchdruckpresse

gedruckt. Dasselbe Resultat würde erreicht werden, wenn b) einmal auf der Kupferdruckpresse und einmal auf der Buchdruckpresse gedruckt würde.

29. **Wodurch unterscheidet sich der „Stahlstich" vom Kupferstich?**

Eigentlich nur durch das verschiedene Material, welches seiner größeren Härte wegen aber zugleich den Vortheil einer bedeutend erhöhten Vervielfältigung gewährt. Denn während die gestochene Kupferplatte etwa 1000—1500 gute Abdrücke giebt, kann man von einer Stahlplatte deren gegen 10,000 und darüber erlangen. Was das technische Verfahren betrifft, so besteht dasselbe beim Stahlstich darin, daß die Gußstahlplatte vor dem Stich dekarbonisirt und dadurch erweicht wird, um den Stich zu erleichtern. Nach dem Stich wird sie dann wieder gehärtet, wenn sehr viele Abdrücke davon genommen werden sollen. Im Uebrigen ist das Verfahren beim Stich wie beim Druck dasselbe, wie beim Kupferstich; nur daß die sogenannte „Schwarzkunstmanier" meist auf Stahl ausgeübt wird.

30. **Worin besteht die „Schwarzkunstmanier" beim Stahlstich?**

Die Schwarzkunstmanier, auch „Schwarze Kunst" und „Schabmanier" genannt, unterscheidet sich dadurch von dem eigentlichen Linienstich, der mit dem Grabstichel ausgeführt wird, daß die Zeichnung nicht aus Liniennetzen besteht, sondern daß, nachdem die Konturen und kräftigeren Stellen der Zeichnung radirt und geätzt sind (s. Frage 20), die ganze Platte „gewiegt", d. h. durch ein rouletteartiges Instrument rauh gemacht wird, um nun aus dieser körnigen Fläche die Lichter durch Schaben mit einem Schabemesser herauszubringen. Hierdurch entsteht eine Abstufung von Tönen zwischen Hell und Dunkel, welche der Tuschmanier sehr ähnlich und namentlich für die Behandlung gewisser Stoffe sehr vortheilhaft ist. Man hat die Schabkunst auch auf die Lithographie angewandt.

31. **Was versteht man unter „Aquatintamanier"?**

Sie ist ebenfalls eine Abart des Kupferstichs, welche theils allein, theils mit anderen Manieren zusammen angewendet wird. Nachdem die Umrisse radirt und geätzt sind, wird die Platte

mit fein pulverisirtem Kolophonium oder Mastix bestäubt und dann erwärmt, bis der feine Staub schmilzt. Hierauf entsteht eine eigenthümliche Grundirung, auf welcher man nun mittelst des Pinsels die Lichter stufenweise mit einem schwarzen Deckfirniß überzieht und die übrigen Partien dazwischen ätzt. Durch fortschreitendes Decken der lichteren Stellen bis herab zu den tiefsten Schatten, welche am oftesten geätzt werden, gewinnt man eine Abstufung von Tönen, die besonders für landschaftliche Gegenstände sehr vortheilhaft wirkt.

32. **Was heißt „Radirmanier"?**

Das Verfahren des Radirens (auf Kupfer, Stahl, Zink, Stein u. s. f.) ist bereits oben (s. „Aetzen", Frage 20) erklärt. Es gehört dazu keine besondere graphische Technik, da es mit dem Zeichnen zusammenfällt, nur daß hier der Zeichner statt des Bleistifts eine Nadel und statt des Papiers eine geschwärzte Platte vor sich hat.

Das Radiren gewährt der Hand am meisten Freiheit und ist daher bei Künstlern productiven Genres sehr beliebt. Alle großen Künstler haben mit der Radirnadel komponirt. Von graphischen Künstlern wird die Radirung meist als Vorarbeit für den Stich, und zwar sowohl für den Linienstich wie für den Schwarzkunststich, angewandt, um zunächst die Zeichnung auf die Platte zu bringen. Diese Vorarbeit vor der eigentlichen graphischen Ausführung heißt „Unterradirung" und erfordert, da sie das eigentliche Skelett des Stichs darstellt, eine größere künstlerische Durchbildung, als die weitere, mühsamere technische Ausführung.

33. **Worin besteht das Verfahren der „Galvanographie"?**

Im Wesentlichen darin, daß auf galvanoplastischem Wege eine Tiefplatte gewonnen wird, die also auf der Kupferdruckpresse gedruckt werden kann. Aber um zu diesem Resultat zu kommen, können verschiedene Wege eingeschlagen werden. Das einfachste Verfahren besteht darin, daß die Zeichnung mittelst des Pinsels mit Metalloxydfarben auf die Kupferplatte aufgetragen und dann von der sich erhaben darstellenden Zeichnung auf galvanischem Wege die Tiefplatte genommen wird. Wenn dann die tiefsten Schatten noch etwas nachgearbeitet sind, ist die Platte zum Druck fertig. Eine zweite Methode bezweckt

durch Anwendung eines doppelten galvanoplastischen Verfahrens die Herstellung einer Facsimileplatte von einer gestochenen Platte. Diese Vervielfältigungsart gestochener Kupferplatten hat neuerdings einen so großen Aufschwung gewonnen, daß bei sehr kostbaren Platten nur selten noch die Abdrücke von der Originalplatte genommen werden, sondern diese nur zur Herstellung von galvanischen Platten gebraucht wird. Das Verfahren ist einfach. Es wird von der fertigen Platte zunächst eine Reliefplatte auf galvanischem Wege genommen, und von diesem Relief abermals auf dieselbe Weise ein galvanischer Abklatsch, der also der Originalplatte völlig gleich ist. Man schätzt diese so erzeugten Platten in Betreff der Haltbarkeit sogar höher als die Originalplatte, weil die Textur der auf galvanischem Wege erzeugten Kupferplatte gleichmäßiger ist als bei gewalzten Platten.

G a l v a n o g r a p h i e, G a l v a n o g l y p h i k und G a l v a n o p l a s t i k sind nicht zu verwechseln. Die „Galvanoglyphik“ (s. Frage 23) stellt erhabene Platten her, die „Galvanoplastik“ gehört eigentlich der Skulptur an, indem sie jedes Verfahren bezeichnet, das auf galvanischem Wege Abdrücke von Reliefs erzielt.

C. Die Lithographie und ihre Abarten.

34. Worin besteht im Wesentlichen bei der „Lithographie“ die Herstellung der Druckplatte und das Druckverfahren?

Die L i t h o g r a p h i e (von λίθος, Stein), Steinzeichnung, Steindruck, bedarf in ihrer Grundform zur Reproduction einer Zeichnung weder einer vertieft eingeschnittenen Zeichnung wie der Kupferstich, noch einer erhaben ausgeschnittenen Zeichnung wie der Holzschnitt; sie bedarf überhaupt gar nicht der Doppelarbeit der Zeichnung u n d des Stichs, sondern nur der Zeichnung, wobei die Platte eine ebene Fläche bleibt; wenigstens wirkt die geringe Erhabenheit der Zeichnung über die Fläche des Steins beim Druck in keiner Weise mit. Die Lithographie steht also zwischen Kupferstich und Holzschnitt in der Mitte und bringt Das, was diese auf mechanische Weise durch Erhaben- oder Tiefschnitt erreichen, nämlich den Unterschied zwischen ge-

färbten und farblosen Stellen der Druckplatte, durch einen chemischen Proceß hervor, welcher seinem Princip nach auf der Unvermischbarkeit von Wasser und Fett beruht. Ein Stein, der für das Einsaugen von Fett und Wasser gleich empfänglich ist, nimmt, wenn er an gewissen Stellen mit Fett, an den übrigen mit Wasser getränkt ist, an den ersteren kein Wasser, an den letzteren kein Fett an. Wenn also jene fettigen Stellen eine Zeichnung bilden, so wird eine ebenfalls aus fettigen Substanzen bestehende Druckfarbe, die mittelst einer Walze über den Stein geführt wird, nur an jenen fettigen Stellen haften, während die übrigen davon unberührt bleiben. Hierauf gründet sich nun das Verfahren der Lithographie. Mit der sogenannten lithographischen Kreide oder der lithographischen Tusche, welche beide aus seifenartigen und harzigen, mit etwas Ruß versetzten Stoffen bestehen, wird auf dem lithographischen Stein, einer Art hellen, feinkörnigen Kalksteins von gleichartiger Textur, der in Salpeter und andern Säuren auflösbar ist, die Zeichnung — und zwar verkehrt — nach dem Original entworfen. Die Stellen, welche weiß bleiben sollen, werden mit Wasser angefeuchtet, um sie gegen die Annahme der Farbe zu schützen. Um dies noch sicherer zu erreichen, pflegt man noch das Aetzen der Oberfläche des Steins mit verdünnter Salpetersäure und das Gummiren in Anwendung zu bringen. Das erstere reinigt nicht nur den Stein und erleichtert das Gummiren, sondern trägt auch dazu bei, die alkalische Seifensubstanz der Kreide oder Tusche in einem steten Zersetzungsproceß und dadurch in fortdauernder Kräftigkeit, behufs Annahme der Druckfarbe zu erhalten. Das Gummiren dagegen ist das eigentliche Schutzmittel gegen die Annahme der Farbe an den leeren Stellen. — Das Druckverfahren ist gleichfalls wesentlich von dem des Holzschnitts und Kupferstichs verschieden, indem weder der typographische senkrechte, noch der chalkographische Walzendruck stattfindet, sondern ein solcher, mittelst dessen das Papier durch gradlinige Reibung an die Platte gedrückt wird.

35. Ist die Lithographie auf die chemische Kreide- und Tuschzeichnung beschränkt?

Nein. Sie kann damit auch das Graviren, Schaben und andere Methoden verbinden.

36. **Worin besteht der Unterschied der Lithographie von ihrer Abart, der „Zinkographie"?**

Die Zinkographie ist die Anwendung der lithographischen Methode auf Zink. Schon lange versuchte man den lithographischen Stein wegen seiner Unbehülflichkeit und Zerbrechlichkeit durch ein bequemeres und dauerhafteres Material zu ersetzen. Das Zink bot dazu den passendsten Stoff, da man darauf in derselben Weise verfahren kann, wie auf dem lithographischen Stein. Für die sogenannte Radirmanier ist die Zinkographie sogar vorzuziehen.

Der sogenannte „lithographische Hochdruck" gehört als Abart zur Holzschnittmanier (s. Frage 25).

37. **Worin besteht das Verfahren bei der „lithographischen Schwarzkunst"?**

Es ist das umgekehrte von der gewöhnlichen Kreidemanier und verhält sich zu dieser wie im Kupferstich die Schwarzkunst zur Linienmanier. Es wird nämlich die ganze Platte mit lithographischer Tusche bedeckt und dann die Zeichnung in der Art darauf vollendet, daß die Lichter stufenweise herausgeschabt und gekratzt werden. Im Uebrigen wird die Platte wie gewöhnlich behandelt.

Der Holzschnitt — der Kupferstich — die Steinzeichnung repräsentiren in ihrer principiellen Verschiedenheit die drei Grundmethoden der graphischen Kunst. Ihre Abarten und besonderen Methoden schließen sich dieser Verschiedenheit an. Die folgenden technischen Manieren sind nun in der Herstellung der Druckplatte mehr mechanischer Art und reihen sich im Druckverfahren einer der drei obigen Manieren unter.

D. Die mechanischen Reproductionsmethoden zu mehr oder weniger künstlerischen Zwecken.

38. **Was versteht man unter „Reliefmanier"?**

Sie ist ein Verfahren, das Abbild erhaben geprägter oder geschnittener Platten, z. B. Medaillen, durch einfache Parallellinien von verschiedener Stärke und Schwingung auf einer ebenen Fläche so wiederzugeben, daß sie den Schein eines wirk-

lichen Reliefs hervorbringen. Die sogenannte „Reliefkopirmaschine", durch welche ein solches Reliefabbild erzeugt wird, ist eine Erfindung des Franzosen Colas und beruht auf ähnlichem Princip wie die Guillochirmaschine (s. Frage 39), als deren ausgebildete und vervollkommnete Abart sie betrachtet werden kann. Der Mechanismus besteht im Wesentlichen darin, daß zwei Stifte in Bewegung gesetzt werden, von denen der eine auf die kopirende Reliefplatte gerichtet ist, über welche er in parallelen Linien hingeführt wird, so daß die Spitze desselben alle Erhabenheiten und Vertiefungen des Reliefs genau verfolgt. Mit diesem Stift steht nun ein anderer in Verbindung, welcher den Bewegungen des ersteren folgt und durch sie regulirt wird, aber in der Art, daß er zwar dieselben Linien beschreibt, aber auf einer Ebene, indem die Hebungen und Senkungen des ersten Stifts hier als Seitenschwingungen der Linien von mehr oder minderer Stärke wiedergegeben werden. Die nachstehende



Fig. 2.

Probe (Fig. 2) wird die Wirkung der Maschine am besten verdeutlichen.

Der zweite Stift kann nun mit einer Radirnadel (für eine grundirte Kupfertafel) bewaffnet werden, worauf dann die

Druckplatte nach dem betreffenden Verfahren ausgeführt wird. Mit Hülfe der Galvanoglyphik kann dies Verfahren auch für die Buchdruckpresse angewandt werden, indem von der radirten und geätzten Platte ein galvanischer Abklatsch genommen wird.

39. Was versteht man unter „Guillochiren"?

Das Guillochiren, dessen Princip die Grundlage zur Reliefkopirmaschine bildet, beruht auf einer Vorrichtung zur Bewegung eines spitzen Meißels oder Diamantstiftes auf einer zu gravirenden oder zu radirenden Platte; einer Bewegung, die nach gewissen, auf unendliche Weise zu modificirenden Gesetzen oder auch nach einem bestimmten Modell hervorgebracht wird. In dem ersteren Falle entstehen theils koncentrische, theils wellenförmige oder sich verschlingende sphärische Linien, deren Netze regelmäßige Figuren verschiedener Gestaltung darstellen und durch ihre reliefartig scheinende Schattirung den Effekt von Atlas, Moiré u. s. f. hervorbringen.

Die Guillochirmaschine ist ein sehr komplicirtes aber sinnreich konstruirtes Instrument von ursprünglich englischer Erfindung und wird am häufigsten zur Verzierung von Uhrgehäusen und anderen Metallgravirungen gebraucht. In der Graphik findet sie ihre Hauptanwendung bei der Fabrikation von Werthpapieren zum Schutz gegen die Fälschung.

40. Was heißt „Clichiren"?

Clichiren oder „Abklatschen" ist ein sehr einfaches Verfahren zur Vervielfältigung von Druckplatten, wodurch die Zahl der Abdrücke ins Unendliche erhöht werden kann. Von Holzstöcken nimmt man entweder in Gyps einen Abguß und von diesem wieder einen Abguß in Letternmetall, oder man drückt den Stock in Guttapercha ab und schlägt hierauf ein galvanisches Relief nieder, was dem Originalstock völlig identisch ist. Bei Kupferstichplatten wendet man statt des Guttapercha gewöhnlich ebenfalls das galvanoplastische Verfahren an (siehe Frage 33 „Galvanographie").

41. Was ist ein „Pantograph"?

Der Pantograph (Fig. 3) ist ein verbesserter Storchschnabel, also eine Vorrichtung, mittelst deren eine linearische

Originalzeichnung mit mathematischer Genauigkeit und in einem beliebigen Größenverhältniß kopirt wird. Das Princip des Pantographen beruht auf dem mathematischen Gesetz, daß, wenn zwei zusammenstoßende Seiten (ab und ac) eines Parallelogramms (a b c d) über die gegenüberliegenden (Diagonal-) Endpunkte (b und c) hinaus soweit verlängert werden, daß die Endpunkte der

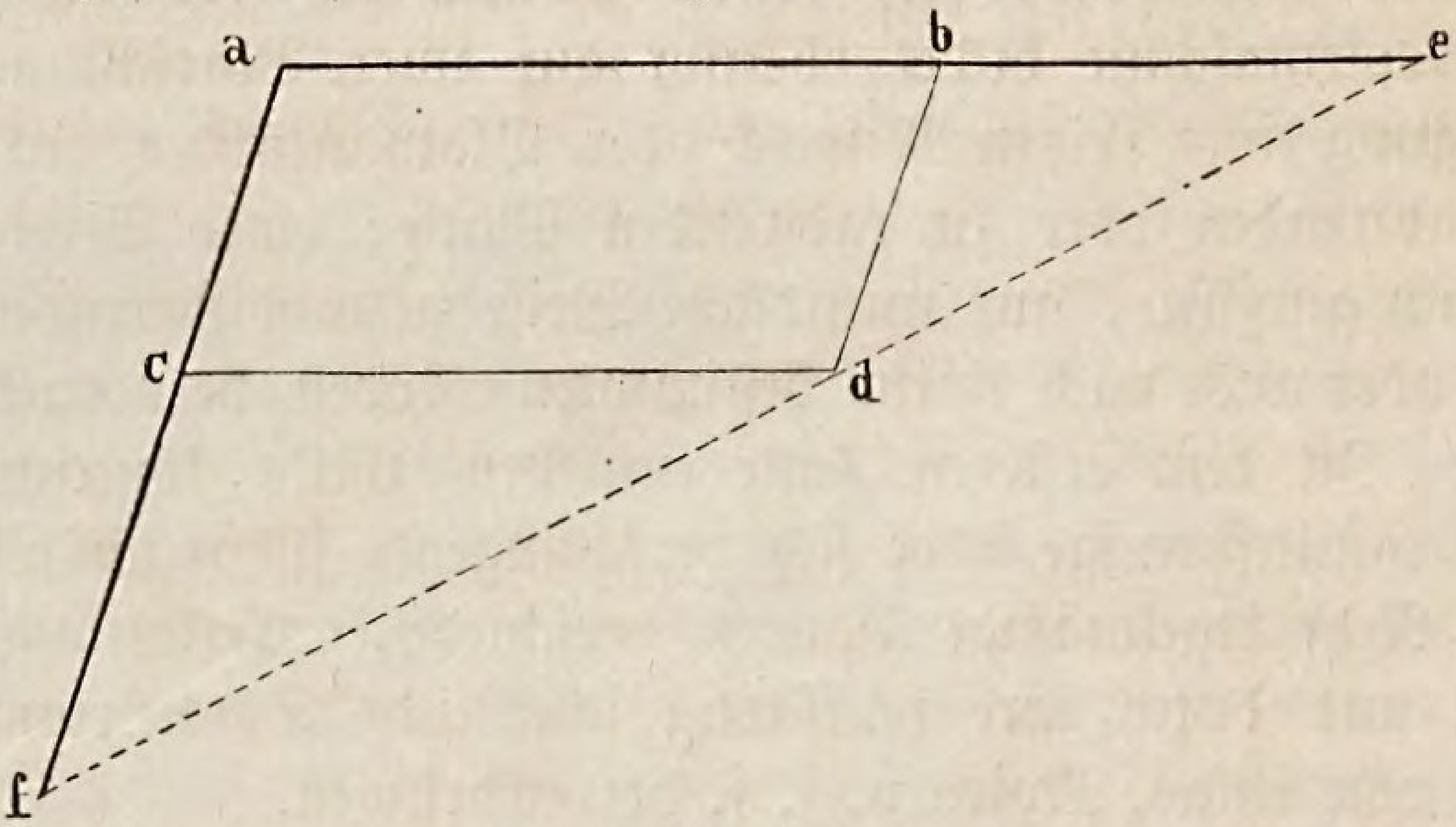


Fig. 3.

Verlängerungen (e und f) mit dem Scheitelpunkt (d) der anderen beiden Seiten (b d und c d) in einer geraden Linie liegen, diese drei Punkte (e, d, f) in einem festen Verhältniß zu einander stehen, und zwar der Art, daß, wenn man sich das ganze Parallelogramm als verschiebbar und nur den einen Endpunkt (e) der einen Verlängerung als fest vorstellt, jede Bewegung des mittleren Punktes (d) in dem Endpunkt (f) der zweiten Verlängerung nach einem Größenverhältniß wiederholt wird, welches der Entfernung jedes der beiden letzteren Punkte (f und d) von dem festen Punkte (e) adäquat ist. Denkt man sich nun die verlängerten Seiten (a e und a f) als Schienen, die anderen beiden Seiten (a c und b d) als verschieden stellbare, mit Skalen versehene Stäbe, den Punkt e als fest, den mittleren (d) mit einem Führungsstift, den dritten (f) mit einem Zeichnenstift oder einer Radirnadel bewaffnet, so hat man eine Vorstellung von dem einfachen Storchschnabel, welcher der Konstruction des Pantographen zu Grunde liegt. Will man eine verkleinerte Kopie statt einer vergrößerten haben, so verwechselt man die beiden Stifte.

Um eine Vorstellung von der Bewegung des Storchschnabels zu erhalten, betrachte man die Figur 4. — e ist fester Punkt, d Führungsstift, f Zeichnenstift bei der Vergrößerung. Durch das Zusammendrücken der Schenkel ae und af geht der Führungsstift von d nach d', der Zeichnenstift von f nach f', z. B. in einer Zickzacklinie; durch eine Auseinanderspannung der Schenkel gehen die Stifte von d' nach d'' und von f' nach f'', z. B. in einer Schlangenlinie. Wenn man also mit d die Linien einer unterliegenden Zeichnung genau verfolgt, so entwirft f dasselbe Bild in dem vorherbestimmten vergrößerten

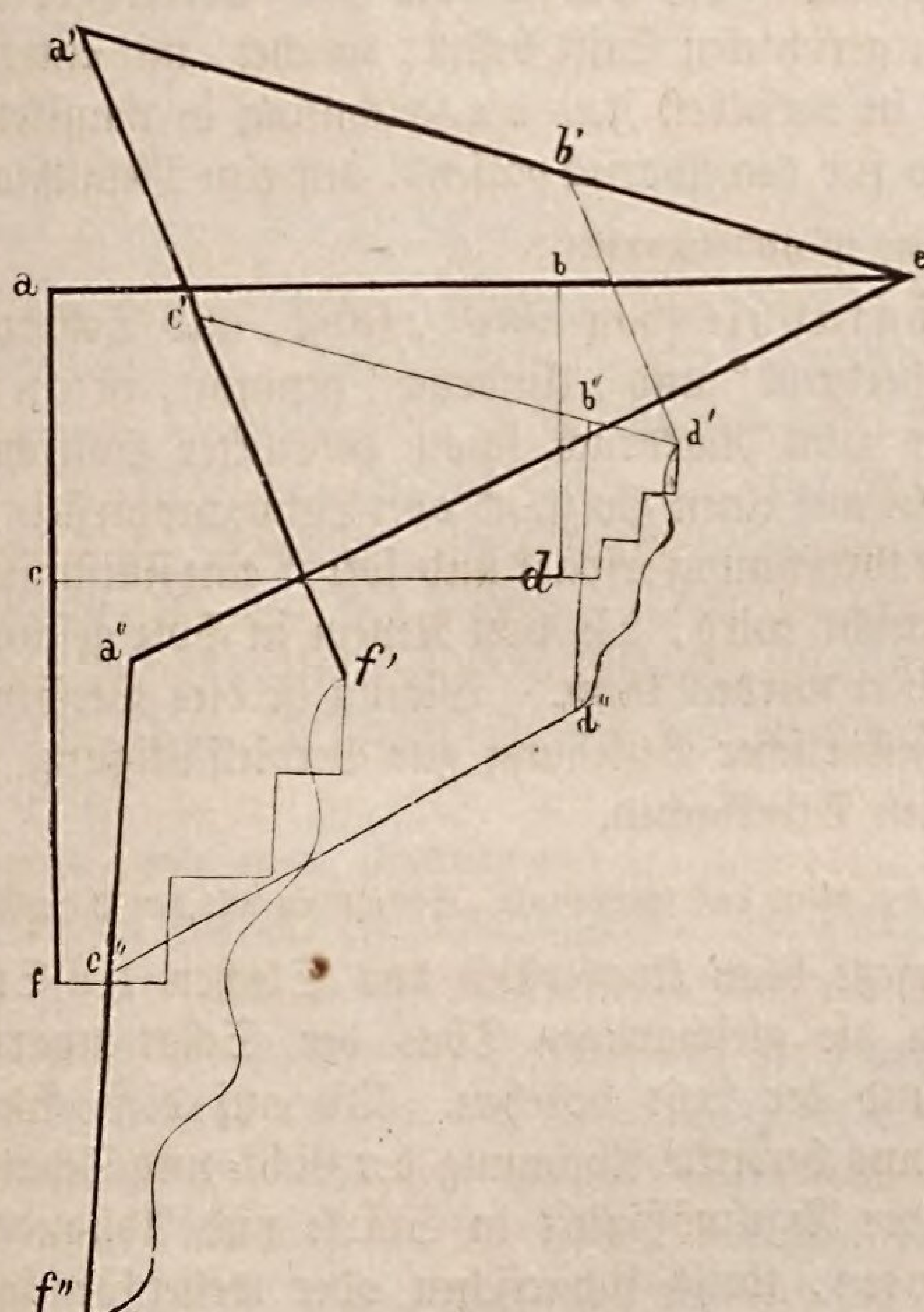


Fig. 4.

Maßstabe. — Was den Namen „Pantograph" betrifft, so ist er nicht glücklich gewählt. Denn die wörtliche Uebersetzung: Totalzeichnung (von πᾶν, ganz, Alles, wie in „Panorama" [ὁράω, sehen]: Totalsicht) drückt wohl etwa die genaue Kopirung aus, aber ohne das Wesentliche der beliebigen Vergrößerung und Verkleinerung zu bezeichnen.

42. Wodurch unterscheidet sich der Pantograph vom einfachen Storchschnabel?

Durch einen viel komplicirteren Mechanismus behufs der Erzielung einer größeren Genauigkeit sowohl in der Vergrößerung als besonders in der Verkleinerung, die bis an die Grenze des Mikroskopischen geht; ferner aber durch die Einrichtung, daß er außer dem nach unten gerichteten Zeichnenstift, welcher die durch den Führungsstift verfolgte Originalzeichnung in gerader Stellung auf Papier oder Holz überträgt, noch einen nach oben gerichteten Stift besitzt, welcher, mit einer Nadel bewaffnet, in derselben Zeit die Zeichnung in umgekehrter Stellung, also für den Abdruck passend, auf eine Metallplatte radirt.

43. Was ist „Autographie“?

Autographie (von αὐτὸς, selbst, also Selbstzeichnung), auch „Ueberdruck“ und „Umdruck“ genannt, ist ein chemisches Verfahren zum Rückdruck schon gedruckter Holzschnitte und Kupferstiche auf einen Holzstock oder Lithographirstein, wodurch die Wiederabzeichnung erspart und sofort eine Facsimilezeichnung hervorgebracht wird, die von Neuem in Holz geschnitten oder lithographirt werden kann. Wichtig ist dies Verfahren besonders in historischer Beziehung zur Vervielfältigung von alten und seltenen Drucksachen.

44. Wozu dient das sogenannte „Schraffiren mit der Parallelmaschine“?

Es ersetzt beim Kupferstich das Stechen der Strichlagen, aus denen die gleichartigen Töne der Schattenpartien, des Wassers und der Luft bestehen. Die auf diese Weise durch Mechanismus bewirkte Abtönung der Licht- und Schattenmassen ist wegen der Regelmäßigkeit in Stärke und Abstandsweite der theils geraden, theils sphärischen oder wellenförmigen Linien bedeutend zarter und weicher und erfordert eine ungleich leichtere Arbeit, als wenn jene Linien aus freier Hand mit dem Grabstichel ausgeführt würden. Aber ein Mißbrauch dieser mechanischen Tonabstufung nimmt dem Bilde zugleich jeden künstlerischen Charakter, da sie zwar für das unerfahrene Auge bestechend wirkt, für den Kenner aber bedeutungslos und ohne Werth ist.

45. Was ist das Wesentliche der „Photographie"?

Die Photographie (von φῶς, Licht, also Lichtzeichnung), eine Tochter der Daguerreotypie, welche letztere, da sie kein Vervielfältigungsprincip besitzt, nicht hieher gehört, bewirkt durch ein auf die chemische Wirkung des Sonnenlichts begründetes Verfahren die bildliche Reproduction eines Originals auf einem dazu präparirten Blatt Papier. Es kommt dabei zunächst die Camera obscura in Anwendung, mittelst deren das Abbild des Originals auf ein mit Jodsilberauflösung getränktes Papier oder noch besser auf eine in ähnlicher Weise präparirte Glasscheibe gebracht und darauf fixirt wird. Da aber dies Bild negativ ist, d. h. die Lichtstellen des Originals dunkel, die Schattenstellen dagegen hell erscheinen läßt, so muß von diesem negativen Bilde ein neues Abbild genommen werden, das nun dem Original gleich ist. Zur Herstellung dieses zweiten (positiven) Bildes, welche übrigens von einem und demselben Negativbilde beliebig oft wiederholt werden kann, ist die Camera obscura nicht mehr nothwendig, sondern ein einfacher mit Glas bedeckter Rahmen, in den das Negativbild und darunter das für das Positivbild präparirte Papier eingeschlossen wird, um durch die Einwirkung des Sonnenlichts das photographische Bild zu erzeugen.

46. Was versteht man unter „Farbendruck"?

Farbendruck (nicht zu verwechseln mit „Farbdruck" (s. Frage 8) ist ein Druckverfahren mittelst mehrerer verschieden gefärbter Platten, welche Theile derselben Zeichnung darstellen. Am häufigsten kommt dies Verfahren in der Lithographie (s. Frage 49 „Chromolithographie") zur Reproduction von Gemälden zur Anwendung. Im Bereich des Holzschnitts ist er, obwohl in einfacherer Weise, sehr früh angewendet worden. Es finden sich davon schon Proben z. B. in dem von Fust und Schöffer im Jahre 1457 zu Mainz gedruckten Psalter, als Nachahmung der handschriftlichen Initialen, wie sie damals und in früherer Zeit in den schönen, mit großer Geschicklichkeit ausgeführten Miniaturen der Mönche sich vorfinden. In solchem Farbendruck (und zwar roth mit grünen Arabesken) ist der aus-

diesem Psalter entnommene Buchstabe B im Original ausgeführt, den wir schwarz am Anfange unserer Vorrede gegeben haben. Diese Farbendrucke, zu denen Holzstöcke genommen wurden, beschränken sich meist auf zwei oder drei Farbentöne, gewöhnlich roth, violett und grau. Das Clair-obscur (s. Frage 26) kann auch hieher gerechnet werden.

Später wurde der Farbendruck in England und Deutschland bis zum wirklichen Gemäldedruck ausgebildet, in welchem man drei Arten unterscheidet, die Baxter'sche Methode, den Liepmann'schen Oelgemäldedruck und die Chromolithographie.

47. **Worin besteht die „Baxter'sche Methode“?**

Das Princip dieser Methode, welche ziemlich außer Gebrauch gekommen, ist einfach genug, aber in der Ausführung mit vielen praktischen Schwierigkeiten verknüpft. Baxter stach die Konturen des zu kopirenden Gemäldes in eine Stahlplatte und zog von dieser soviel Abdrücke ab, als zur Auflage nöthig waren. Dann richtete er soviel Holzstöcke zu, als Farben und Farbentöne auf dem Gemälde vorhanden waren, und versah sie mit den gehörigen Tinten. Der Druck geschah dann in einer durch die Farbenzusammensetzung gebotenen Aufeinanderfolge der einzelnen Holzplatten.

Die Schwierigkeiten des Verfahrens beruhen nun zunächst darin, daß manche Blätter 12—20 Mal unter die Presse gebracht werden müssen und daher der Druck die größte Genauigkeit erfordert, damit die Platten in allen Stücken völlig korrespondiren; sodann darin, daß jedes Blatt, das einmal die Presse verlassen hat, in demselben Zustande der Feuchtigkeit erhalten werden muß, damit es sich weder dehnt noch zusammenzieht, wodurch die ineinandergedruckten Farben zusammenlaufen oder sich decken würden. Auch hat es seine Schwierigkeit, zu beurtheilen, welche Farbennüance gewählt werden muß, um einen bestimmten Ton hervorzubringen, da nasse Farben anders aussehen, als trockne.

48. **Worauf beruht das Verfahren des „Liepmann'schen Oelgemäldedrucks“?**

Auf einem dem vorigen ganz entgegengesetzten Princip. Der Druck ist hier kein mehrmaliger mittelst verschiedener Platten, sondern ein einmaliger. Die Platte selbst ist mosaikartig aus verschiedenfarbigen Oelfarbenstiften zusammengesetzt,

deren Spitzen in einer Ebene liegen und beim Druck durch ein chemisches Verfahren sich auflösen. Doch auch diese Methode hat sich nicht bewährt und ist ziemlich in Vergessenheit gerathen.

49. Was versteht man unter „Chromolithographie“?

Chromolithographie (von χρῶμα, Farbe), auch „Lithochromie“, „Oelfarbendruck“, „Aquarelldruck“ u. s. f. genannt, ist im Princip der Baxter'schen Methode (s. o.) ähnlich, nur daß sie statt der Stahlplatte und der Holzstöcke nur lithographische Steine verwendet.

Diese Manier ist heutzutage zu einer großen Vollkommenheit gebracht worden und kommt vielfach zur Anwendung. Sie erfordert ebenfalls große technische Genauigkeit und ein künstlerisches Verständniß der Farbenwirkung und Farbenmischung, denn die einzelnen Steine enthalten theils die Zeichnung, theils die Grundfarben, theils aber auch die entsprechenden Schattirungen und Mischtöne, welche durch die beim Ueberdruck durchscheinender Farben entstehenden Nüancen hervorgebracht werden. Als Basis wird die Zeichnung einfarbig zuerst vorgedruckt und dann gewöhnlich die großen Schattenmassen untergedruckt.

50. Was ist „Naturselbstdruck“?

Diese, vor einigen Jahren vom Direktor der Wiener Staatsdruckerei, Auer, erfundene Manier besteht in einem Verfahren, flache Natur- und Kunstproducte, wie Blätter, Stickmuster und dergl., ohne Vermittlung einer Zeichnung auf eine Platte einzudrücken, daß diese, mit Farbstoff bedeckt, in die Presse gebracht werden kann.

E. Die mechanischen Reproductionsmethoden, welche nur zu dekorativen oder praktischen Zwecken gebraucht werden.

51. Was ist „Polytypie“?

Polytypie, wörtlich „Vieldruck“, ist eine Vervielfältigung von Druckplatten, die im Prinzip mit dem Clichiren (s. o.) übereinstimmt und sich von diesem nur durch die verschiedene Anwendung unterscheidet, indem man speciell das Abklatschen von Vignetten, Zierbuchstaben- und Stangenmatrizen u. s. f. darunter versteht.

52. Worin besteht der „Facsimiledruck“?

In der möglichst identischen Wiedergabe von seltenen Manuskripten, alterthümlichen Druckwerken u. s. f., vermittelst genauer Nachbildung der Züge, Typen u. s. f. Man paust entweder die Originale durch und überträgt die Zeichnung auf einen Holzstock, oder bringt sie durch Ueberdruck unmittelbar auf den letzteren. Neuerdings benutzt man auch das weit gefahrlosere und dabei doch genauere photographische Verfahren.

53. Was versteht man unter „Gold-, Silber- und Bronzedruck“?

Einen Zierdruck, bei welchem statt der Schwärze auf die Platte eine aus Blattgold, Blattsilber oder Bronzepulver zubereitete Masse aufgetragen wird. Uebrigens war der Golddruck bereits im 15. Jahrhundert bekannt.

54. Was heißt „Congrevedruck“?

Eine Art Buntdruck, genannt nach dem Erfinder der Brandraketen, Congrève, der diese Manier zuerst vervollkommnet hat. Die Engländer nennen sie compound printing, die Franzosen impression polychrôme.

55. Wie unterscheidet sich der Congrevedruck vom Farbendruck?

Er kann als Vorläufer des letzteren betrachtet werden, obgleich er sich im Princip wesentlich davon unterscheidet. Die Platte nämlich, von welcher der Druck bewirkt wird, besteht aus einer Hauptform für die herrschende Farbe und mehreren Einsatzstücken für die anderen Farben, welche in die entsprechenden Ausschnitte der Hauptform passen. Während also beim Farbendruck die einzelnen Platten nach- und zum Theil übereinander gedruckt werden, wird hier ein gleichzeitiger Abdruck der zu einer einzigen Platte verbundenen einzelnen Plattenstücke bewirkt, so daß also auch keine Verschmelzung der Farben stattfindet.

56. Auf welche Weise wird eine solche Congrevedruckplatte hergestellt?

Man schneidet zuerst aus der für die Hauptform bestimmten Metallplatte diejenigen Theile, welche zu Einsatzstücken dienen sollen, in der Art heraus, daß der Schnitt etwas schräg geht, damit das Herausnehmen leichter ist und sie auch fester anschließen. Dann wird die Hauptform umgekehrt auf eine ebene Fläche gelegt und die durch das Herausschneiden leergewordenen

Stellen von hinten mit Schriftgußmetall ausgefüllt, so daß die vordere Oberfläche wiederhergestellt ist. Nachdem diese nun sorgfältig abgeschliffen ist, werden auf die ganze Oberfläche in einer den Einsatzstücken entsprechenden Weise, gewöhnlich mit der Guillochirmaschine, die Verzierungen u. s. f. eingravirt; worauf schließlich die einzelnen Einsatzstücke herausgenommen, mit den verschiedenen Farben bedeckt und wieder zusammengesetzt werden, um dann das Ganze unter die Presse zu bringen.

57. Was ist „Irisdruck"?

Eine Art Buntdruck, den man vermittelst einer Walze, welche mit verschiedenen Farbenlagen hintereinander und in einer gewissen, auf die Mischung der Uebergangstöne berechneten Weise bedeckt ist, bewirkt. Von dieser Verschmelzung der Farben zu zarten Uebergangstönen, welche eine ähnliche Stufenleiter bilden, wie die Farben des Regenbogens, hat diese Manier ihren Namen erhalten.

58. Was versteht man unter „Hochdruck"?

Hochdruck ist entweder bloßer Reliefdruck, d. h. trockener Erhabendruck, oder eine Verbindung desselben mit dem einfachen Farben- oder Congrevedruck. Die Platte wird vertieft gravirt und gefärbt, worauf der Druck in der Weise bewerkstelligt wird, daß das Papier, Leder u. s. f., welches den Hochdruck erhalten soll, vermittelst einer besonderen Preßvorrichtung (ähnlich wie beim Kupferstich) in die Einschnitte hineingetrieben wird. Im Französischen heißen diese Prägungen Gaufrages; sie werden besonders zur Verzierung von Lampenschirmen, Büchereinbänden, Photographierahmen, Cigarrentaschen, Adreßkarten u. s. f. angewandt.

59. Wie unterscheidet sich nun der Buchdruck und die mit ihm verwandten Methoden des Notendrucks, der Typometrie, der Stereometrie, der Logographie und der Lithotypographie von den bis jetzt betrachteten Druckarten?

Nur durch die ausschließlich praktische Anwendung.

Der Buchdruck, Letterndruck (Typographie), wird vermittelst gegossener Stempel (Typen, Lettern), deren jeder einen Buchstaben, eine Ziffer, ein Zeichen u. s. f. darstellt, ausgeführt.

Diese Typen werden zu Wörtern, Zahlen u. s. f. zusammengesetzt, in Rahmen (Formen) gebracht und auf der Buchdruckpresse abgedruckt. — Der Notendruck ist dasselbe für Musiknoten, was der Buchdruck für Wörter. — Die Typometrie ist typographischer Landkarten- und Planzeichnungsdruck. Auch nennt man so den Druck mathematischer Figuren. — Die Stereotypie (Monotypie) besteht in Herstellung fester Buchdruckplatten vermittelst Abguß der in Formen gesetzten beweglichen Lettern in Schriftgußmetall. Sie wird nur bei großen oder bei oft wiederholten, unveränderten neuen Auflage angewandt. — Die Logographie ist Wörterdruck mit Wörterstempeln. — Die Lithotypographie endlich ist die Anwendung des Steindrucks auf den Buchdruck, wird jedoch meist nur als Facsimiledruck in Anwendung gebracht.

Wenn man nun die ganze Reihe dieser Druckmethoden, vom Holzschnitt bis auf die Lithotypographie herab, in Beziehung auf das Wechselverhältniß zwischen dem Druckverfahren und der dadurch erzielten künstlerischen Wirkung betrachtet, so erkennt man, daß die größere oder geringere Wichtigkeit, welche der Druck an der Reproduction im Ganzen hat, im engsten Zusammenhange steht mit der mehr oder minder künstlerischen Bedeutung der letzteren. Denn wenn auch beim einfachen Buchdruck, sei es im Setzen der Lettern oder beim Drucken selbst, von einer künstlerischen Thätigkeit nicht die Rede sein kann, sondern dabei nur mechanische Geschicklichkeit, praktische Fertigkeit und höchstens ein gewisser Sinn für Symmetrie und Eleganz in Betracht kommt, so gestaltet sich das Verhältniß, je weiter man in der Reihe zurückgeht, mehr und mehr anders, bis endlich in den Methoden der ersten Abtheilung auch für die Ausführung des Drucks wirklich künstlerische Erfordernisse obwalten. Insbesondere gilt dies vom Druck der Holzschnitte, Kupferstiche und Lithographien, bei denen nicht nur eine große technische Gewandtheit, sondern auch ein wirklich künstlerisches Verständniß rücksichtlich der charakteristischen Wirkung der reproducirten Zeichnung nothwendig ist. In Frankreich und England, und hie und da auch in Deutschland, wird deshalb der Druck der Holzschnitte von eigens dazu gebildeten und angestellten Druckern ausgeführt. Ueber das praktische Detail des Druckverfahrens beim Holzschnitt wird später (Buch 3) gehandelt werden.

Zweites Kapitel.

Holzschnitt — Kupferstich — Lithographie, vom Gesichtspunkt der künstlerischen Wirkung.

Das Verhältniß der differenten Technik zur Zeichnung. Die künstlerische Leistungsfähigkeit und der Charakter des Holzschnitts, im Unterschied von dem Kupferstich und der Lithographie.

Ergeben sich aus den im vorigen Kapitel auseinandergesetzten technischen Unterschieden in der Herstellung der Druckplatte und im Druckverfahren nicht auch wesentliche künstlerische Differenzen?

Technik und künstlerischer Charakter hängen, wie überall in der Kunst, so auch in der Graphik auf's Engste mit einander zusammen.

61. Wie ist dieser Zusammenhang zu erklären?

Dadurch, daß die Verschiedenheit des Materials — Holz, Kupfer, Stein — zunächst eine ganz verschiedene Art der Bearbeitung der Platte selbst, sowie der Druckmanipulation bedingt. Hieraus aber ergiebt sich nothwendig eine entsprechende Differenz in dem künstlerischen Charakter der genannten technischen Methoden. Um also diese künstlerische Differenz zu bestimmen, war es nothwendig, auf das Material selbst und die durch dasselbe gebotene besondere Bearbeitungsweise zurückzugehen.

62. Greift diese Differenz nicht schon auf die Zeichnung zurück?

In der Zeichnung koncentrirt sich die Specialität jeder besonderen Methode vorzugsweise; und zwar der Art, daß der Zeichner es vorher wissen und darauf rücksichtigen muß, ob er für Holzschnitt, ob für Kupferstich, ob für Lithographie arbeitet.

63. **Die künstlerischen Differenzen sind also zunächst Differenzen der Zeichnung. Worin bestehen diese, und welche Beziehung waltet in ihnen zwischen Technik und künstlerischer Wirkung ob?*)**

Je nachdem die Zeichnung mittelst des Pinsels oder der Kreide oder der Feder (Bleistift) hergestellt wird, heißt sie Tusch- oder gewaschene Zeichnung, gekörnte oder punktirte Zeichnung und Strichzeichnung. Der Kupferstich umfaßt diese verschiedenen Manieren sämmtlich in sich und wendet sie auch oft auf derselben Platte nebeneinander an. Die Lithographie ist am naturgemäßesten auf die Kreidezeichnung angewiesen, ohne jedoch die andern auszuschließen. Der Holzschnitt dagegen beschränkt sich, sofern es sich nicht in einem besonderen Falle um facsimileartige Nachbildung einer bestimmten andern Manier handelt, ausschließlich auf die Federzeichnung. Schon hieraus ergeben sich wesentliche charakteristische Unterschiede. Sodann kommt, selbst bei derselben Zeichnungsmanier, der eigenthümliche Gegensatz in Betracht, der zwischen Holzschnitt und Kupferstich in Rücksicht auf ihr respektives technisches Verfahren obwaltet. Denn da der Holzschneider in der Platte die Lichter herausheben, die Schatten und Umrisse dagegen — mit einem Worte: die Zeichnung — in ihrer ursprünglichen Gestalt aussparen muß, damit sie sich erhaben darstellen, während der Kupferstecher umgekehrt die letzteren eingraben muß, damit sie vertieft erscheinen, so erfordert begreiflicherweise die Bearbeitungsmanier für den schneidenden Künstler eine ganz entgegengesetzte Verstandesoperation als bei dem gravirenden. Beide, Holzschneider und Kupferstecher, müssen zwar bei ihrer Arbeit nicht sowohl auf die unmittelbare Wirkung, die der Schnitt oder Stich vor dem Druck als Bild auf die Anschauung hervorbringt, als auf jene durch den Druck zu vermittelnde Wirkung reflektiren. Allein da eben diese Vermittlung selbst eine in bei-

*) Diese Frage nach den Unterschieden in der Zeichnung ist oben schon einmal, aber nur im Allgemeinen und blos vom technischen Gesichtspunkt aus beantwortet worden. Hier handelt es sich dagegen um die Beziehung der künstlerischen Unterschiede derselben zum Material und der Behandlungsweise der drei graphischen Methoden.

den entgegengesetzte ist, weil beim Holzschnitt die erhabenen Stellen, beim Kupferstich die vertieften drucken, so ergiebt sich, daß der Kupferstecher bei seiner Arbeit seinen Blick hauptsächlich auf Das richtet, was er mit der Nadel oder dem Stichel selbst zeichnet, während der Holzschneider vielmehr das im Auge behalten muß, was er unberührt läßt. Diese verschiedene Richtung der Aufmerksamkeit ist für das Resultat der Arbeit durchaus nicht so unerheblich, als man vielleicht meint. In der Lithographie ist der ausübende Künstler, wenigstens in der dieser Technik angemessensten Manier der Kreidezeichnung, am günstigsten gestellt, weil er hier wirklich, nämlich mit lithographischer Kreide, zeichnet und also die eigentliche Wirkung des unter seinen Händen entstehenden Bildes (nur daß es verkehrt ist) vollkommen beurtheilen, also auch in Rücksicht darauf fortwährend arbeiten kann. Auch beim Kupferstich kann zwar dadurch, daß die Platte vorher geschwärzt wird, die Zeichnung verdeutlicht werden; allein sie erscheint hier (statt, wie beim Druck und der Lithographie, schwarz auf hellem Grunde) umgekehrt hell auf dunkelm Grunde, was immerhin für die Beurtheilung der künstlerischen Wirkung ein Hinderniß abgiebt. Der Kupferstecher hilft sich deshalb, wenn der Stich schon ziemlich vorgeschritten ist, mit Probedrucken, was zwar die Arbeit aufhält, aber doch das stufenweise Fortschreiten derselben zu dem beabsichtigten Effekt ermöglicht, während der Holzschneider das ganze Werk vollendet haben muß, ehe er an's Drucken denken darf, und dann nur noch kleine Korrekturen machen kann. Ja, noch mehr. Da der Holzschneider, um die Zeichnung selbst vor zufälligen Berührungen zu bewahren, sie mit Papier bedeckt, welches rings an den Rändern des Stocks befestigt wird, und nur successive diejenigen Stellen aus dem Papier herausschneidet, welche er gerade bearbeitet, so würde ihm, selbst wenn ihm solches nützen könnte, auch bei der Arbeit die Totalwirkung der Zeichnung fehlen. Eine mehr oder weniger feine Behandlung des Holzschnitts, z. B. nach estompirten Zeichnungen, ist daher das Schwierigste, was überhaupt in der graphischen Technik vorkommt, da es dazu nicht blos großer

technischer Gewandtheit, sondern auch eines künstlerisch gebildeten Auges und tüchtiger Routine im Zeichnen bedarf.

64. Es scheint also zwischen Holzschnitt und Kupferstich auch ein wesentlicher Unterschied in Bezug auf ihre technische Selbstständigkeit gegenüber der Zeichnung zu existiren. Worauf gründet sich derselbe und worin besteht er?

Dieser Unterschied gründet sich darauf, daß beim Holzschnitt die Zeichnung nicht etwa wie beim Kupferstich in den allgemeinsten Umrissen auf die Platte durchgepaust wird, sondern sich fertig auf dem Stock befindet und auch als letztes Resultat der Arbeit übrig bleibt, während der Kupferstecher die Zeichnung, nach der er arbeitet — falls es nicht etwa eine freie Radirung ist, an der er arbeitet — außerhalb der Platte als Modell stets vor Augen hat. Ferner ist die Technik des Kupferstichs — sei es nun Linienmanier oder Schwarzkunst — der der Zeichnung, die für den Kupferstich gewöhnlich in schwarzer Kreide ausgeführt wird, unähnlich und erfordert also eine Uebertragung aus der gekörnten in die Strich- oder Schabemanier. Diese Momente begründen nothwendigerweise eine größere Unabhängigkeit des Kupferstechers von der Zeichnung, also auch eine größere Selbstständigkeit in der Technik, als dem Holzschneider zu Gebote steht.

65. Somit dürfte wohl der Kupferstich in der künstlerischen Rangfolge eine Stufe höher stehen als der Holzschnitt?

Insofern der Kupferstich gegenüber der Zeichnung ein selbstständigeres Werk ist, als der Holzschnitt, allerdings; aber der letztere ist deshalb um nichts leichter. Denn es gehört außer einer großen Gewissenhaftigkeit und Präcision in der technischen Manipulation zu der Ausführung eines guten Holzschnitts auch ein großes Verständniß der Zeichnung, eine feine Empfindung für das Charakteristische derselben, für die Unterscheidung des Nothwendigen und Nebensächlichen und zuweilen, wenn der Zeichner von der Strichmanier abgewichen ist und z. B. ganze Schattenlagen gewischt oder durch Estompe betont hat, eine selbstständige Umarbeitung dieser Lagen in die Strichmanier, welche den Holzschneider in dieser Rücksicht dem Kupferstecher durchaus ebenbürtig macht. Ja, selbst die Art von Ent-

sagung, welche der Holzschneider rücksichtlich der eigenen Originalität gegenüber der Zeichnung üben muß, die unendliche Geduld, welche er in dem treuen Nachgehen und Wiedergeben jedes Pünktchens, jedes, vielleicht nur einem Hauch gleichenden Striches der Zeichnung beweisen muß, bieten oft viel größere Schwierigkeiten dar, als die Technik des Kupferstechers, welchem das außerhalb der Platte befindliche Original es gestattet, seine nur an den Grabstichel gebundene Hand sich in freierer Bewegung ergehen zu lassen und nur die Erreichung eines der Zeichnung entsprechenden Effekts, wenn auch durch ganz andere technische Mittel, als letztes Ziel seiner Thätigkeit im Auge zu behalten.

66. Woher kommt es denn aber, daß im Widerspruch mit dieser größeren Freiheit der Kupferstich-Manier die Vergleichung eines Holzschnittbildes mit einem Kupferstichbilde den Eindruck macht, daß das letztere in seinen Lineamenten viel regelmäßiger und systematischer ist?

Dieser Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Die Regellosigkeit in den Kreuzlagen des Holzschnitts ist ja kein Product einer selbstständigen Technik (oder braucht es doch wenigstens nicht zu sein), sondern gehört ja ursprünglich der Zeichnung an und ist nur durch die äußerste Treue wiedergegeben. Die Regelmäßigkeit in den Lineamenten des Kupferstichs dagegen ist das Product eines selbstständigen und von der Technik der Zeichnung ganz unabhängigen technischen Systems, das nur von dem Verständniß der körperlichen Form regulirt wird.

67. Was kann hiernach als technisches Unterscheidungsmerkmal des Holzschnittbildes und des Kupferstichbildes angegeben werden?

Zunächst, in äußerlicher Beziehung, daß das Holzschnittbild, da es eine facsimileartige Wiedergabe einer Feder- oder Bleistiftzeichnung ist, auch stets durch die Feder oder den Bleistift getreu wiedergegeben werden kann; während die facsimileartige Zeichnung nach einem linearischen Kupferstich entweder ganz unmöglich ist oder viel mehr Mühe kosten würde, als die Grabstichelarbeit selbst. Weiterhin besteht der Hauptvorzug des Holzschnitts in einer facsimileartigen Treue der graphischen Reproduction einer Zeichnung. Große Künstler, wie Gavarni,

Grandville, Menzel u. A., haben daher wohl für den Holzschnitt gezeichnet, nicht aber für den Kupferstich, da bei diesem die ihnen charakteristische Technik verloren gehen würde. Wollen sie ihre Komposition im Kupferstich reproducirt sehen, so müssen sie selber radiren (Peintres graveurs). Aehnlich ist es mit der Lithographie in dieser Beziehung.

68. Was kann ferner als künstlerisches Unterscheidungsmerkmal des Holzschnittbildes und des Kupferstichbildes betrachtet werden?

Das Holzschnittbild entspricht oder soll wenigstens Dem entsprechen, was man unter einer „freien Handzeichnung" versteht, während der Kupferstich durch ein reguläres System von parallelen oder sich kreuzenden, graden oder geschwungenen Lineamenten auf eine selbstständigere und in künstlerischer Beziehung plastischere Wirkung hinarbeitet. Eine Nachahmung des Kupferstichs durch die Holzschnitttechnik — so beliebt sie auch, namentlich früher bei den Engländern, war — wird deshalb immer eine Verirrung bleiben, weil sie Das, worin der Holzschnitt wahrhaft charakteristisch und unersetzbar ist, nämlich die Wiedergabe einer freien Handzeichnung, denaturirt.

69. Hiernach scheint der Holzschnitt ausschließlich auf die facsimileartige Reproduction der freien Handzeichnung beschränkt zu sein?

Keineswegs, nur muß er den Charakter einer solchen immer im Auge haben. Denn wenn er zwar einerseits von der Zeichnung abhängig ist, so kann man füglich auch sagen, daß die Zeichnung vom Schnitt abhängig, d. h. daß der Zeichner für den Holzschnitt genugsam die Eigenthümlichkeit der xylographischen Technik kennen muß, um mit Beziehung darauf seine Zeichnung auszuführen. Wo dies nicht der Fall ist, wird der geschickte Holzschneider, und zwar im Interesse der zu reproducirenden Zeichnung selbst, sich nicht mit einer sklavischen Wiedergabe der Zeichnung begnügen, sondern sie in einer Weise beim Schnitt modificiren, daß die Intentionen der freien Handzeichnung in künstlerischer Weise erreicht werden. Wenn nun hierin schon eine durch die Natur der xylographischen Technik gebotene Selbstständigkeit des Holzschneiders gegenüber der Zeichnung liegt, so tritt eine solche noch mehr da zu Tage, wo der Zeichner

— wie dies häufig geschieht — gewisse Stellen seiner Zeichnung mit einem Tone überwischt oder sich vielleicht, z. B. bei Hintergründen, Schattenlagen u. s. f., nur der Estompe bedient. In diesem Falle liegt es gänzlich in der Hand des Holzschneiders, die für jeden Fall passende Manier von Schraffirung zu wählen und anzuwenden, um eine durch die Estompe angedeutete ähnliche Tonwirkung zu erzielen. Hierzu kommen noch andere Hülfsmittel, welche ein tüchtiger Holzschneider, dem es um die möglichst künstlerische Wirkung seiner Arbeit zu thun ist, kennen muß, und deren Anwendung in den meisten Fällen ein gebildetes künstlerisches Gefühl und praktische Erfahrung bedingt; z. B. das Abflachen oder Ausrunden des Stocks an gewissen Stellen, die zarter drucken sollen, die Abrundung anderer, die kräftiger und tiefer im Druck erscheinen sollen u. s. f.*) Durch diese und ähnliche Mittel wird die in der Zeichnung ebene Fläche des Stocks in eine Art wellenförmige Fläche verwandelt, indem zwar kein Strich der Zeichnung vernichtet, aber einige stellenweise tiefer gelegt werden; eine Differenz, welche nothwendiger Weise eine Selbstständigkeit des Holzschneiders gegen den Zeichner in sich schließt.

70. Wird aber nicht bei theilweise estompirten Zeichnungen eine technische Differenz zwischen den selbstständig geschnittenen und den facsimileartig wiedergegebenen Stellen entstehen?

In der That ist die Verwandlung der estompirten Partien in Strichlagen ein sicherer Gradmesser für die wahre Befähigung des Holzschneiders. Die Erfahrung lehrt, daß gerade die wahren Künstler unter den Holzschneidern weit markigere, zartere und effektvollere Holzschnitte von solchen estompirten Zeichnungen liefern, als von Zeichnungen in Strichmanier, oder auch, daß sie auf einer und derselben Platte die estompirten Partien besser, künstlerischer schneiden, als die anderen, besonders wenn die

*) Ein Aequivalent für diese im Schnitt selbst hervorgebrachte Abweichung von der Ebene des Stocks zu Gunsten einer feineren Wirkung ist das Verfahren beim Drucken selbst, wobei durch Belegung der Rückseite mit Papierstreifen an den Stellen, welche stärker drucken sollen, dieselbe Wirkung hervorgebracht wird.

letzteren nicht mit hinlänglicher Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse der Holzschnitt-Technik ausgeführt sind. Der Grund davon ist der, daß sie dort ihrem eigenen Verständniß und Talente mehr Freiheit zu gönnen im Stande sind, während sie hier mit ängstlicher Sorgfalt darauf zu achten haben, die vielleicht nicht effektvolle, aber doch detaillirte Zeichnung einer fremden Hand getreu wiederzugeben. Denn Modifikationen hierin sind immer bedenklich und führen leicht zu einer vollständigen Aenderung des Charakters der Zeichnung. Bei den bloßen Technikern und Handwerkern unter den Holzschneidern wird es ebendeshalb umgekehrt sein. Uebrigens dürfte eine zu umfangreiche Anwendung des Estompirens bei einer Holzschnittzeichnung kaum rathsam sein und sich hauptsächlich nur auf Stoffe, Lufttöne und tiefe Schatten zu beschränken haben.

Das Weitere über die künstlerische Behandlung des Holzschnitts, sowie über seine Beziehung zur Zeichnung, namentlich in Rücksicht auf die Charakterunterschiede des deutschen, französischen und englischen Holzschnitts, siehe im III. Buch.

71. Wie verhält es sich nun in dieser Beziehung mit der Lithographie?

Die Steinzeichnung steht, wie in ihrem technischen Verfahren, so auch in ihrer künstlerischen Wirkung zwischen Holzschnitt und Kupferstich in der Mitte. Zwar versucht sie mit der ersteren, sowie mit der Kupferradirung durch die lithographische Federzeichnung zu rivalisiren, aber sie erreicht beide nicht, wo es sich um Verbindung von Kraft und Weichheit im Ton, von Bestimmtheit und Zartheit der Striche handelt. Ihr eigentliches Feld ist die Kreidezeichnung, worin sie in mancher Beziehung durch keine andere Technik, auch nicht durch die Schwarzkunstmanier des Kupferstichs, erreicht werden kann. Denn die Kreidemanier ist nicht nur in technischer Beziehung der körnigen Beschaffenheit des Steins (welche allerdings beim Schwarzkunststich auf der Stahlplatte künstlich durch Roulettiren hervorgebracht wird) am angemessensten, sondern bringt auch durch die saftige Weichheit in den Abstufungen des Helldunkels und in der sammetartigen Glätte des Stofflichen und Fleischigen einen dem Kolorit ähnlichen Eindruck hervor.

72. Wenn also jeder der drei Hauptrepräsentanten der graphischen Kunst einen ihm eigenthümlichen Charakter hat, so dürfte es wohl fehlerhaft sein, wenn einer die Technik des anderen nachzuahmen versucht?

Wenigstens kann jeder nur in der ihm eigenthümlichen Sphäre und mit den ihm angemessensten Mitteln das Höchste in künstlerischem Sinne erreichen, und keiner vermag vollständig durch den anderen in Dem, was er eigenthümlich hat, ersetzt zu werden. Die gesättigte Fülle der Steinzeichnung in Kreidemanier, die markige und freie Handzeichnung des Holzschnitts, die plastische Klarheit des Linienkupferstichs stehen als gleichberechtigt nebeneinander; und es kommt schließlich auf den Gegenstand der Darstellung an, ob derselbe mehr für den Holzschnitt, oder für den Kupferstich oder die Lithographie paßt. Wenn der Kupferstich sich beispielsweise mehr für solche Gegenstände eignet, die eine klare und plastische Wirkung hervorbringen müssen, wohin alle historischen und religiösen Stoffe gehören, wenn die Lithographie mehr für Stoffliches, Saftiges, wie Stillleben, Atlaskleider und solche Genresachen, in denen das Stoffliche vorwiegt, zulässig ist, so besteht die eigenthümliche Schönheit des Holzschnitts in der originalen Freiheit der Handzeichnung, in der jeder weichlichen Abschwächung fremden Prägnanz und markigen Kühnheit der Charakteristik, in der bedeutungsvollen Schärfe des kompositionellen Gepräges. Wenn der Kupferstich eine *plastische*, die Lithographie eine mehr *malerische* Wirkung hervorzubringen sucht, so kann man den Holzschnitt als die Realisation der *Zeichnung im strengeren Sinne des Worts* — d. h. eben dessen, was man unter *freier Handzeichnung* versteht — betrachten.

73. Wie verhält es sich endlich in dieser Beziehung mit den anderen graphischen Künsten, die als Unterarten jener drei zu betrachten sind?

Schon daraus, daß sie eben Unterarten sind, ist es erklärlich, daß sie zwar gewisse einzelne Vorzüge besitzen, die sie aber meist auf Kosten anderer Eigenschaften ausbeuten, wodurch sie einseitig werden. Sie sind meist nur Surrogate der drei Hauptkünste der Graphik. So kann z. B. der Linienkupferstich weder durch die *Aquatintamanier*, noch durch den *Schwarz*-

kunststich (welcher übrigens mehr Aehnlichkeit mit der Lithographie hat, abgesehen von der Unterradirung, die ihm etwas mehr markige Kraft verleiht) ersetzt werden, weil es der ersteren an Fülle und Zartheit, dem letzteren an plastischer Rundung und Klarheit der Wirkung mangelt; die Zinkographie, gegen die Lithographie gehalten, kann den Mangel an Weichheit und Klarheit nicht durch die größere Bequemlichkeit des Materials ersetzen, die Glyphographie, Chemitypie, Chalkotypie und wie die anderen Surrogate des Holzschnitts heißen, lassen in Bezug auf charakteristische Feinheit des Strichs mit diesem gar keine Vergleichung zu. Sie gewähren allerdings manche praktische Vortheile, z. B. Wohlfeilheit, können jedoch mit Erfolg nur da angewandt werden, wo es sich um keinen höheren künstlerischen Zweck handelt.

Zweites Buch.

Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten Zeiten bis auf die neuere Zeit.

Einleitung.

Eintheilung, Uebersicht, Quellen.

In welche Hauptabschnitte zerfällt die Geschichte des Holzschnitts?

Die Geschichte des Holzschnitts zerfällt zunächst in zwei Hauptabschnitte, deren erster die Geschichte der älteren Holzschneidekunst, von der ursprünglichen Erfindung des Holzschnitts im Anfang des 12. Jahrhunderts bis zum gänzlichen Verfall desselben im Anfang des 18. Jahrhunderts, der zweite die Geschichte der neueren Holzschneidekunst, von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart, umfaßt.

75. In welche Perioden zerfällt wieder der erste dieser beiden Hauptabschnitte?

Die Geschichte der älteren Holzschneidekunst läßt sich in drei Perioden theilen, wovon die erste Periode die Kindheit der

neuen Erfindung, welche bis zum Ende des 15. Jahrhunderts reicht, die zweite die Blüthezeit derselben unter Albrecht Dürer und seinen Nachfolgern, vom Ende des 15. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*), die dritte den Verfall bis zum völligen Untergange dieser Kunst umfaßt.

76. Welche Perioden lassen sich in der Geschichte der neueren Holzschneidekunst nachweisen?

Ebenfalls drei: Die erste umfaßt die Zeit vom Wiederaufleben der Kunst in der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu Thomas Bewick, dem Vater des modernen Holzschnitts, die zweite reicht bis zum Jahre 1830, von wo ab die dritte Periode datirt, die als die eigentliche Blüthezeit des modernen Holzschnitts bezeichnet werden kann.

77. Die Uebersicht über die ganze Entwicklung würde also wie lauten?

I. Geschichte der älteren Holzschneidekunst (von 1100—1700).

1. Vom Ursprung des Holzschnitts bis zu seiner Blüthe . . . . (1100—1500).
2. Das goldne Zeitalter des Holzschnitts . . . . (1500—1550).
3. Das silberne Zeitalter des Holzschnitts . . . . (1550—1600).
4. Der Verfall des älteren Holzschnitts (1600—1700).

II. Geschichte der neueren Holzschneidekunst (von 1700 bis jetzt).

1. Wiederaufleben. Uebergangsepoche (1700—1770).
2. Der neuere Holzschnitt . . . (1770—1830).
3. Der neueste Holzschnitt . . . (1830 bis jetzt).

78. Welche Quellen sind, besonders für die Geschichte des älteren Holzschnitts, von Wichtigkeit?

Die sichersten und lautersten Quellen sind natürlich die uns erhaltenen Werke der Künstler selbst, an denen in keiner Periode

*) In der unten stehenden Uebersicht ist die zweite Periode der älteren Holzschneidekunst in zwei besondere Zeitalter geschieden.

der Geschichte, mit Ausnahme der ersten Anfänge, ein Mangel ist. Sie gehen bis auf den Anfang des 13. Jahrhunderts zurück, obgleich sich erst bei denen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein sicheres Datum angeben läßt. Sie finden sich theils zu großen Sammlungen vereinigt und chronologisch geordnet in den großen Kupferstichkabinetten der Nationalmuseen und in den Staatsbibliotheken der verschiedenen Länder Europas, wie beispielsweise in denen von Paris, London, Berlin, Wien, Dresden, Gotha, München u. s. f., theils in zahlreichen Privatsammlungen der Kunstliebhaber, unter denen die von T. O. Weigel in Leipzig, namentlich in Rücksicht auf die frühesten Drucke, wohl die bedeutendste ist; endlich in den alten Archiven der früheren freien Reichsstädte, wie Augsburg, Nürnberg, Ulm, Frankfurt, auch in der Basel'schen Bibliothek u. s. f.

79. Giebt es nächst diesen sachlichen Originalquellen auch authentische Nachweise über die Persönlichkeiten der Künstler?

Hieher gehören die gleichzeitigen Berichte von Schriftstellern und die Korrespondenzen der Künstler selbst. Die ersteren bestehen jedoch bis in die moderne Geschichte hinein nur in sehr beiläufigen und außerdem sehr spärlichen Bemerkungen. Was speciell die Kunstschriftsteller betrifft, so ist Vasari der erste, welcher in seiner „Geschichte der Kunst" des Holzschnitts überhaupt und überdies in sehr nebensächlicher Weise Erwähnung thut, indem er einige Bemerkungen über das sogenannte chiaro-scuro der Italiener macht. — Unter den Korrespondenzen der Künstler und solcher Männer, die mit dem Holzschnitt ihrer Zeit in unmittelbarer Beziehung standen, finden sich dagegen manche in den Bibliotheken und Stadtarchiven besonders der alten süddeutschen Städte, welche für verschiedene Fragen von großem Interesse und von Wichtigkeit sind; wie z. B. die Korrespondenz von Peutinger, welcher den Holzschneideateliers in Augsburg zur Zeit Maximilian's I. vorstand und die Rechnungen über die durch den Kaiser veranlaßten großen Holzschnittwerke zu führen hatte, theils mit dem Kaiser, theils mit Albrecht Dürer; eine Korrespondenz, die besonders

auch für die Entscheidung gewisser Streitfragen, z. B. über die „Eigenhändigkeit der Malerformschnitte“, namentlich in Rücksicht auf Albrecht Dürer, von Wichtigkeit ist. Indessen ist auch diese Quelle nicht so reichhaltig, als es für die Kenntniß der Geschichte des älteren Holzschnitts wünschenswerth wäre.

80. **Welches sind die besten neueren Werke über die Geschichte der Holzschneidekunst?**

Es giebt in der Literatur der Geschichte des Holzschnitts nur sehr wenige Schriften, welche dieselbe in umfassender und gründlicher Weise behandeln. Meist nehmen sie mehr auf die äußerliche Geschichte, als auf die künstlerische Entwicklung des Holzschnitts Rücksicht. Das vollständigste Werk darunter ist die unter dem Titel: A Treatise of wood engraving u. s. f. von Jackson und Chatto herausgegebene Bearbeitung. Einzelne Fragen aus der Geschichte der Holzschneidekunst, z. B. „Ueber den Ursprung der Spielkarten“, „Ueber die Niellen“, „Ueber die Todtentänze“ u. s. f. sind mehrfach und sehr gründlich bearbeitet worden. Für die Geschichte der ältesten Drucke dürfte der in nächster Zeit erscheinende große Katalog der T. O. Weigel'schen Sammlung von der größten Wichtigkeit sein, und durch denselben die Geschichte der Holzschneidekunst in ihren Anfängen eine ganz andere Gestalt gewinnen. (S. Frage 95 u. 98.)

Erster Abschnitt.

Geschichte der älteren Holzschneidekunst (1100–1700).

Erstes Kapitel.

Einleitung: Vom Ursprung der Holzschneidekunst und den ersten Spuren derselben.

Hat man sichere Nachrichten über den Ursprung der Holzschneidekunst und über die ersten Versuche in derselben?

Nein. Die Holzschneidekunst verliert sich mit ihren ersten Anfängen in das Dunkel der Vergangenheit, namentlich wenn man darunter auch die Herstellung solcher Holzschnittplatten begreift, welche nicht zum Farbdruck, sondern zum trockenen Stempeldruck verwandt wurden. Letzterer ist sehr alt und wurde schon im Alterthum, bei den Babyloniern, Aegyptern u. s. f., geübt; meist allerdings wurde nicht Holz, sondern Stein dafür genommen. Siegelringe waren schon im asiatischen Alterthum sehr gewöhnlich und von den Griechen ist es bekannt, daß sie in dem Schnitt der edlen Steine (Gemmen, Kameen) Ausgezeichnetes leisteten. Geschnittene Stempel aus Holz, Metall und Stein wurden auch zu mancherlei praktischen Zwecken verwandt, z. B. zur Zeichnung der Sklaven, des Viehs, der Geräthschaften, wie die tesserae signatoriae der Römer, womit Namen und Fabrikzeichen auf Töpferarbeiten gedruckt wurden. Auch das Brod wurde wie bei uns gestempelt. Man hat Exemplare solchen mit dem Namen e cicere (Erbsenbrod) und anderen Getreidenamen gestempelten Brodes in Herkulanum gefunden. Dergleichen Stempel waren meist wohl von Holz, wie das nach-

stehende Abbild eines ägyptischen Holzstempels (Fig. 5) zur Zeichnung von Ziegelsteinen, welcher in einem Grabmal von Theben gefunden wurde. Derselbe ist 5 Zoll lang, 2 1/4 Zoll breit und 1/2 Zoll dick, außerdem mit einem Handgriff versehen.

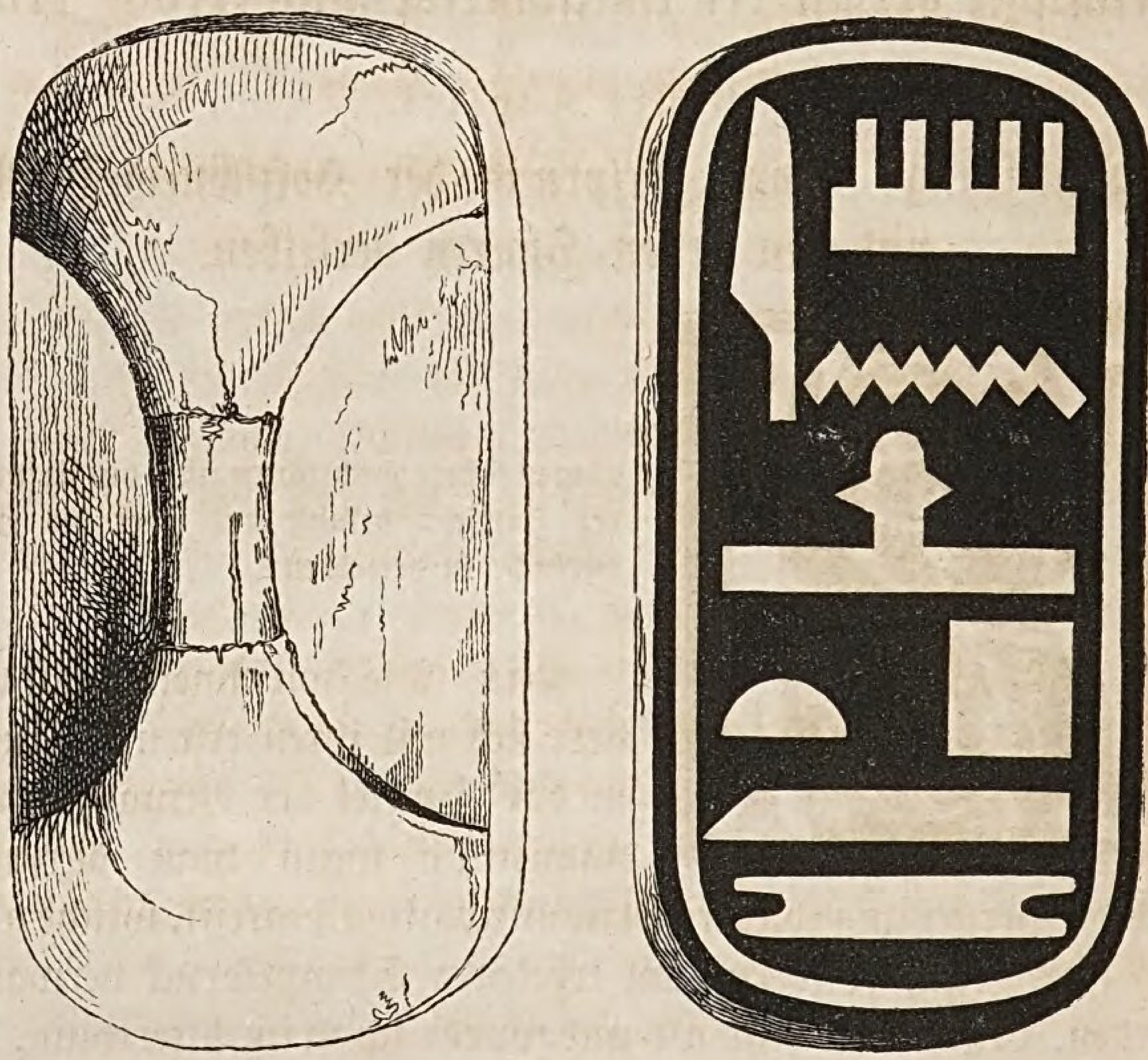


Fig. 5.

Die Hieroglyphencharaktere, welche von oben nach unten die Buchstaben A. M. N. F. T. P. Th. M.*) darstellen, sind tief geschnitten, so daß der Abdruck erhaben erscheinen mußte.

82. Giebt es aus dem Alterthum denn nicht auch erhaben geschnittene Holzdruckplatten, welche zu der Vermuthung führen könnten, daß die Alten bereits den nassen Stempeldruck gekannt hätten?

Aus den Zeiten des alten Rom sind allerdings solche Er-

*) Nach Champollion (précis du Système hiéroglyphique etc. pag. 20) zu lesen: Amenoph tep thmei mai.— Amenoph tep (Amenophis der Erste) war der zweite König der 18. Dynastie, also ein Zeitgenosse Mosis. Thmei mai heißt „beglaubigt". Dergleichen, nach dem Zeugnisse der Bibel von den Juden aus Nilschlamm zubereitete, gestempelte Ziegel finden sich viele im brittischen und Berliner Museum.

haben-Stempel, theils aus Metall, theils aus Holz, erhalten, wovon hier ein Beispiel: LAR*) beigefügt ist, aber ob, wie Murr**) glaubt, daraus zu folgern ist, daß die Römer bereits den Farbdruck gekannt, ist mindestens sehr zweifelhaft. Von größerem Gewicht scheint für diese Vermuthung eine Notiz des Plutarch zu sein,



Fig. 6.

welcher erzählt, daß der lacedämonische König Agesilaos bei einem Opfer, durch welches man ein Zeichen für einen bevorstehenden Kriegszug zu erhalten wünschte, schlauer Weise das Wort NIKH (Sieg) verkehrt sich auf die Handfläche geschrieben und, nachdem das Thier geschlachtet und geöffnet war, unvermerkt auf die noch rauchenden Eingeweide abgedruckt habe, damit die Soldaten durch dies wunderbare Zeichen zu größerem Muthe angefeuert würden. Wenigstens geht hieraus hervor, daß das Princip des Farbdrucks bekannt sein mußte, obschon sicher ist, daß der Farbdruck im ganzen Alterthum als Vervielfältigungsmittel nicht zur Anwendung gekommen ist.***)

83. Muß es aber nicht im höchsten Grade auffallen, daß der kleine Schritt vom trocknen Stempeldruck zum Farbdruck und dadurch zum Buchdruck in dem hochgebildeten Alterthum nicht gemacht wurde?

In der That, wenn man bedenkt, daß die Holzschneidekunst, als die älteste Art der Bilddruckvervielfältigung, nicht nur die Mutter der Druckkunst überhaupt, sondern speciell des Buchdrucks ist, und daß, wie bekannt, auch Guttenberg, als der Er-

---

*) Lar bedeutet, wie gewöhnlich angenommen wird, den Anfang des Namens Lares (Hausgötter).

**) S. Murr „Journal zur Kunstgeschichte" 2. Th. p. 81.

***) Dagegen geht aus einer Stelle des Quinctilian (Inst. orat. lib. I. cap. I) hervor, daß die Römer Schablonen gehabt haben; ebenso ist wohl das griechische Wort ὑπογραμμοί nicht anders zu erklären. Es waren wahrscheinlich Blechplatten, worin Namen eingeschnitten waren, um dieselben entweder vermittelst des Griffels auf Wachstafeln, oder mittelst eines Pinsels auf Pergament zu reproduciren.

finder des Buchdrucks, sich lange Zeit des Tafeldrucks, d. h. des Drucks mittelst in Holz geschnittener Tafeln, bediente, in welche ganze Seiten mit verkehrten Buchstaben erhaben geschnitten waren, ehe er auf den Gedanken kam, diese Tafeln in Typen zu zerschneiden, welche beliebig zu Wörtern zusammengesetzt werden konnten, und erst nach seiner Verbindung mit Fust diese Typen aus gegossenen Lettern herstellte: so muß es Wunder nehmen, daß es Jahrhunderte dauerte, ehe dieser scheinbar so nahe liegende Schritt gethan wurde. Denn im Grunde handelte es sich, dem Princip nach, doch um weiter nichts, als um eine Färbung des bereits bekannten und lange gebrauchten Stempels. Die weitere Ausbildung mußte sich ganz von selbst ergeben, sobald einmal der Vortheil des farbigen Abdrucks als Vervielfältigungsmittels erkannt war.

84. Woraus ist dieser merkwürdige Umstand wohl zu erklären?

Aus dem durchaus verschiedenen Charakter des öffentlichen Lebens bei den Alten. Denn eine Erfindung wie die des Buchdrucks oder der Illustration*) hätte bei der Höhe der Civilisa-

---

*) Marcus Varro soll — wie *Plinius* erzählt — den Gedanken gehabt haben, „seinen Schriften nicht blos die Namen von 700 berühmten Männern, sondern auch *in gewisser Art ihre Bildnisse einzuverleiben*; indem er (sagt Plinius) den Untergang der äußerlichen Gestalt und die zerstörende Gewalt der Zeit auf die Menschen zu verhindern suchte, wurde er *Erfinder einer Kunst*, um die ihn selbst die Götter beneiden müssen. Denn er machte jene Männer nicht nur unsterblich, sondern er breitete sie auch durch alle Welt aus u. s. f." Man darf aber hierbei weder, wie *K. O. Müller*, an xylographischen Druck, noch, wie *Winckelmann*, an Gypsabgüsse denken; auch scheint es andererseits wohl wieder zu gewagt, mit *Fea* zu vermuthen, daß Plinius nach seiner schwülstigen Manier nur eine Art physiognomischer Charakterschilderung habe bezeichnen wollen. Das Wahrscheinlichste ist, daß darunter *Profilumrisse* nach Art der gravirten Zeichnungen auf der Rückseite der bronzenen Spiegel zu verstehen sind, welche vermittelst *Schablonen* durch den Calamus von den schreibenden Sklaven in den Text gezeichnet wurden. Daß solche Schablonen bekannt waren, geht aus der schon oben erwähnten Stelle des Grammatikers Quinctilian (Inst. orat. lib. I. Cap. I) hervor, worin er zum Gebrauch für den Schulunterricht vorschlägt, „den Knaben *Tafeln* zu geben, in welche die *Buchstaben so eingeschnitten sind*, daß sie mit dem Griffel die Züge derselben nachahmen lernen, *da die Hand durch die Ränder des Einschnitts festgehalten wird und nicht ausgleiten kann.*" Es lag also nahe, dergleichen Tafeln auch für das Nachzeichnen von Profilumrissen anzufertigen. Dies dürfte wohl die richtigste Erklärung der Varronischen „Inventio" sein.

tion und besonders der Ideenkommunikation, auf welcher die Römer im augusteischen Zeitalter sich befanden, sicherlich eine um vieles schnellere und größere Ausbeutung erfahren, als es am Ende des Mittelalters mit dem Farbdruck der Fall war, wenn das Bedürfniß dafür nach dieser Seite hin vorhanden gewesen oder vielmehr, wenn es nicht durch andere Mittel befriedigt worden wäre. Der Beweis liegt darin, daß zur Zeit des Horaz Bücher nicht viel theurer und in nicht viel geringerer Anzahl von Exemplaren wie heutigen Tages vorhanden waren, während im Mittelalter z. B. eine Bibel bis in die Tausende von Goldgulden kostete. Man besaß im Alterthum ein sehr einfaches Vervielfältigungsmittel, welches selbst in Bezug auf Schnelligkeit dem heutigen Druckverfahren wenigstens annäherungsweise entsprach: man diktirte nämlich ein und dasselbe Manuskript zu gleicher Zeit 3—400 Sklaven. Es ist bekannt, daß es damals in Rom Buchhandlungen, ja täglich erscheinende Zeitungen gab, wie z. B. das Diarium romanum, die römische Staatszeitung, welche auf diese Weise hergestellt wurde. Das Bedürfniß war also nach dieser Seite hin befriedigt. Andererseits war das öffentliche Leben im Alterthum ein ganz anderes als bei uns. Das Forum, die Bäder, der Kultus, die öffentlichen Spiele und Theater: Alles trug damals einen ganz anderen Charakter der Oeffentlichkeit, nämlich der Oeffentlichkeit des freien Himmels. Dadurch war eine ganz andere unmittelbarere Ideenkommunikation hergestellt, als heutzutage, wo Alles zwischen vier gemauerten Wänden unter Dach und Fach hergeht. Da ferner die Hausgeschäfte und mechanischen Arbeiten, ja der Unterricht und die Erziehung der Kinder durch eine ungeheure Anzahl Sklaven besorgt wurde, so hatte der gebildete freie Römer unverhältnißmäßig größere Muße, sich allgemeinen geistigen Interessen und überhaupt dem öffentlichen Leben hinzugeben, als dies heutzutage möglich ist. Alle diese Momente, wozu noch die Centralisation des Kulturlebens, das sich wesentlich auf Rom beschränkte, hinzukommt, machen es erklärlich, daß das Bedürfniß für eine solche Erfindung, wie der Buchdruck ist, bei weitem nicht in dem Grade vorhanden

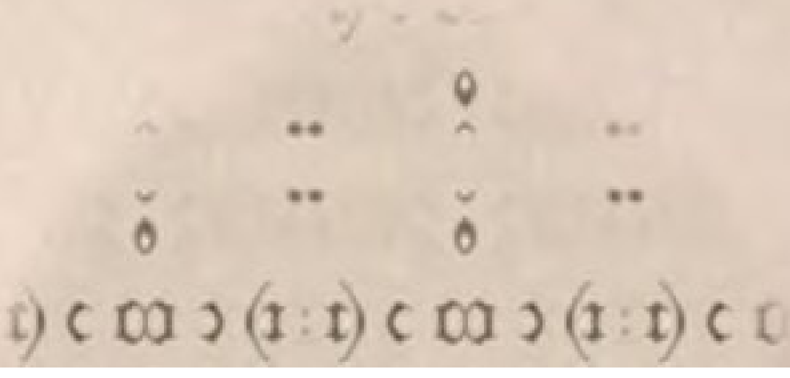
war, wie dies am Ende des Mittelalters und besonders zur Zeit der Reformation der Fall war.

85. Welches waren nun die Gründe, welche die Erfindung des Holzschnitts als Druckmittels zur Vervielfältigung von Bild und Schrift bis zum Schluß des Mittelalters verhinderten?

Hauptsächlich das mangelnde Bedürfniß, welches durch das geringe Maß der politischen und intellektuellen Entwicklung des Volksgeistes noch nicht geweckt worden war. Zweitens aber auch wieder ein ähnlicher Grund wie im Alterthum, weil, wie hier die Sklaven, so im Mittelalter die Mönche durch Abschreiben und Illustriren mit der Hand, namentlich der Bibel, aber auch anderer Schriften, das vorhandene geringe Bedürfniß befriedigten. Sobald daher die Lethargie, in welcher die politische und moralische Intelligenz des Volks durch den geistlichen Despotismus der Hierarchie erhalten wurde, durch die ersten Strahlen der geistigen Morgenröthe, welche, durch die Vorläufer der großen Reformation heraufgeführt, über Deutschland zu tagen begann, einer freieren Bewegung des geistigen Lebens zu weichen anfing, stellte sich auch jenes Bedürfniß nach einer umfassenderen Ideenkommunikation ein — und Guttenberg erfand den Buchdruck, nachdem der Holzschnitt bereits eine gewisse Popularität erreicht hatte.

86. Bis wie weit kann man die Spuren einer Anwendung des Farbdrucks als Vervielfältigungsmittels zurück verfolgen?

Bis gegen das Ende des 11. Jahrhunderts finden sich keinerlei Anzeichen davon, wenigstens in Europa. Dagegen läßt sich nachweisen, daß der trockene Stempeldruck, sowie das Durchmalen vermittelst Patronen (Schablonen) schon lange vorher und auch nach Erfindung des Farbdrucks gebräuchlich sein mußte. So wird von dem Kaiser Justin aus dem 6. Jahrhundert erzählt, daß er seine Namensunterschrift mittelst eines ausgeschnittenen Holztäfelchens gezeichnet habe; ebenso von dem Kaiser Theodorich, der sich dazu einer goldenen Schablone bediente. Letzteres Monogramm hatte die Gestalt



eines Kreuzes, woran die Buchstaben des Namens TEODERICVS vertheilt waren, wie nachstehendes Abbild (Fig. 6) zeigt.

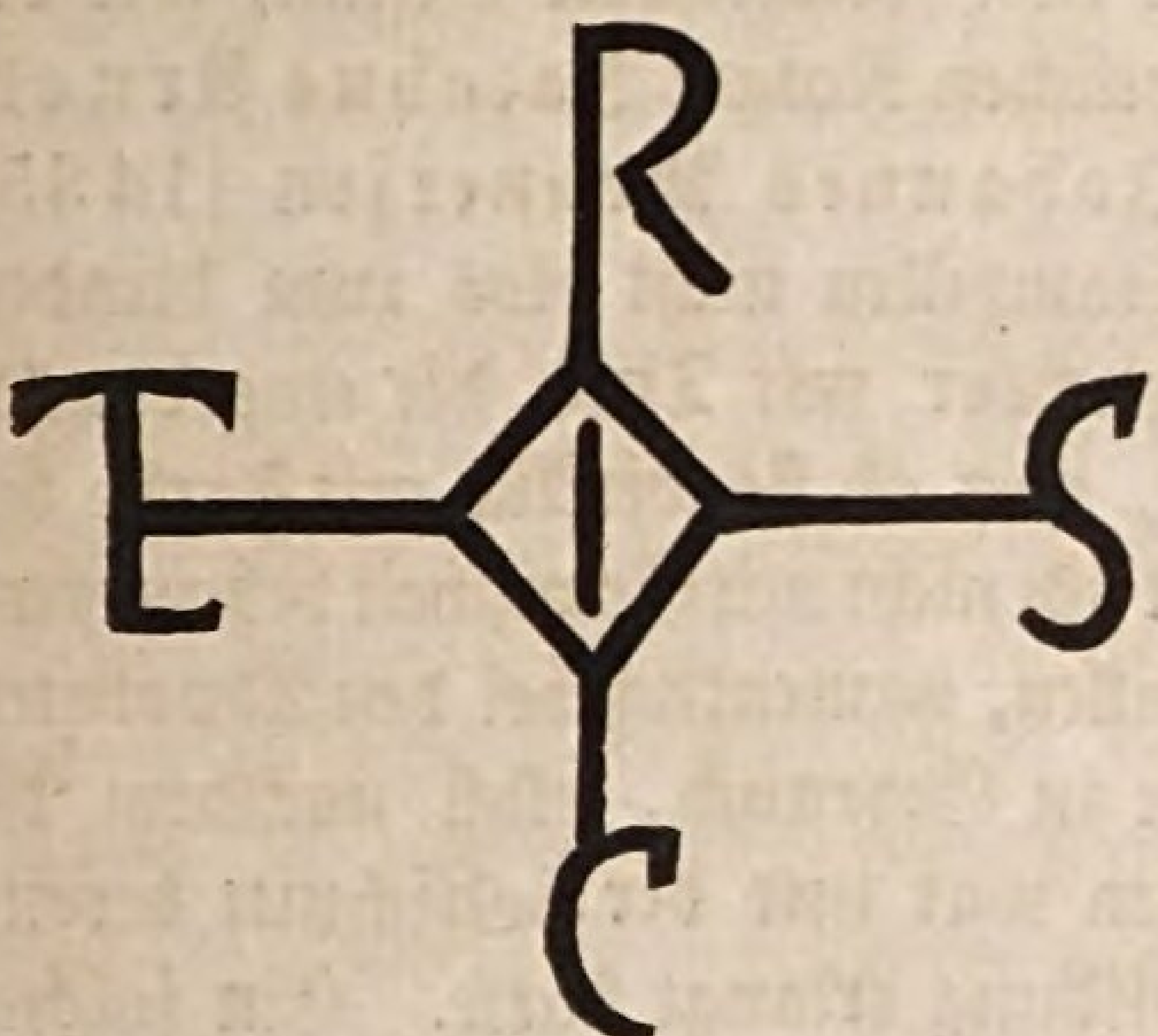


Fig. 6.

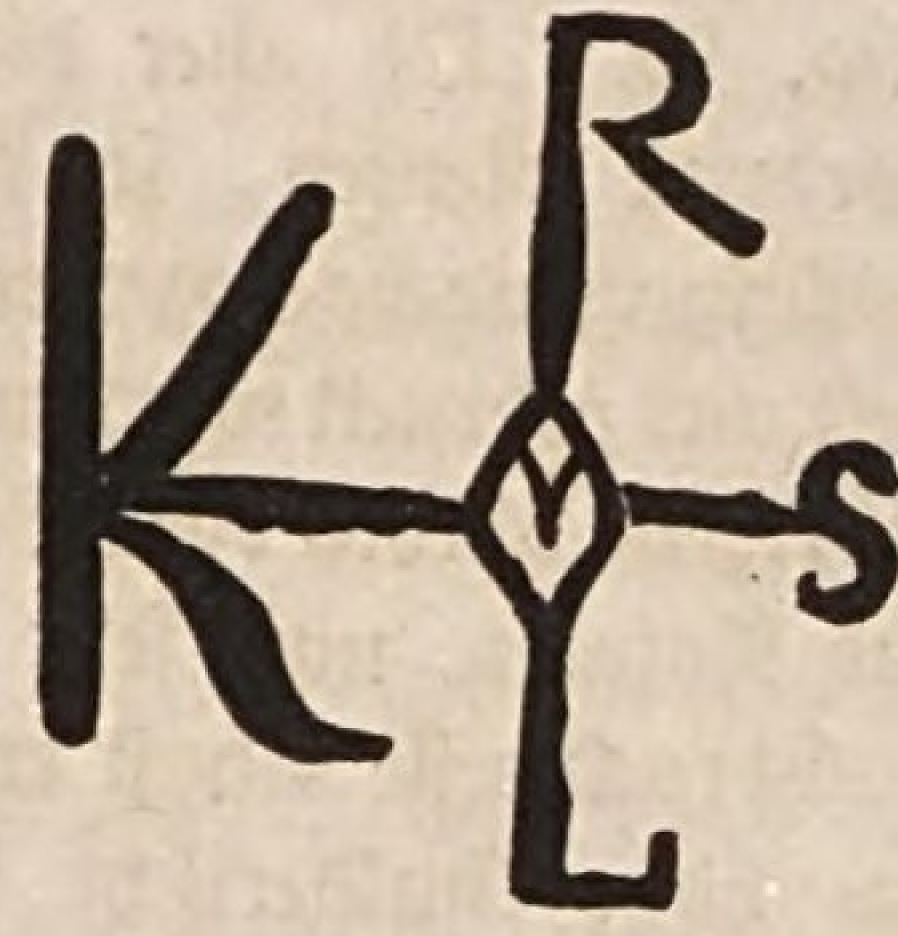


Fig. 7.

Außerdem brauchte man Stampillen, welche etwa den heutigen Poststempeln entsprachen. — Kaiser Karl der

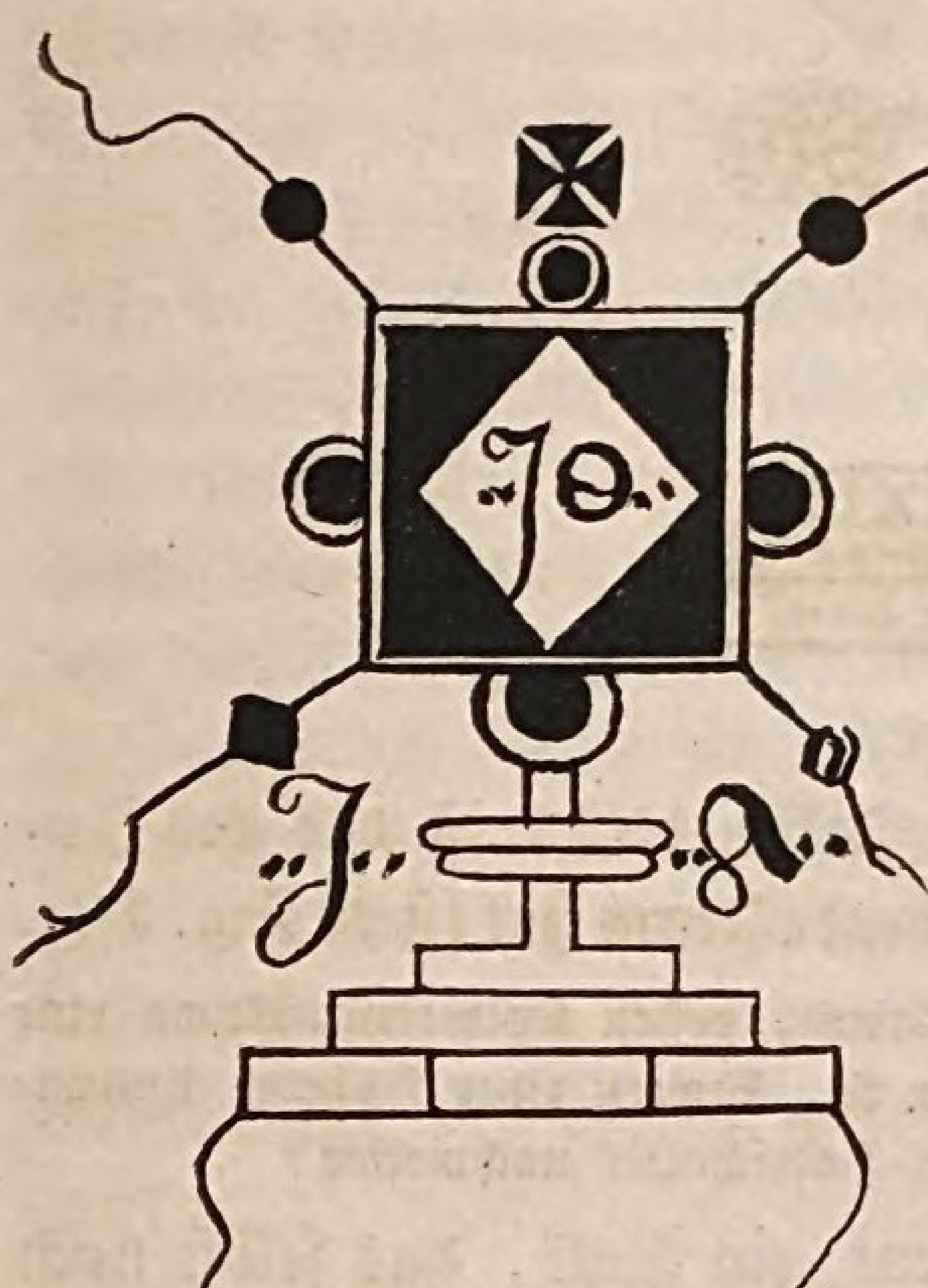


Fig. 8.

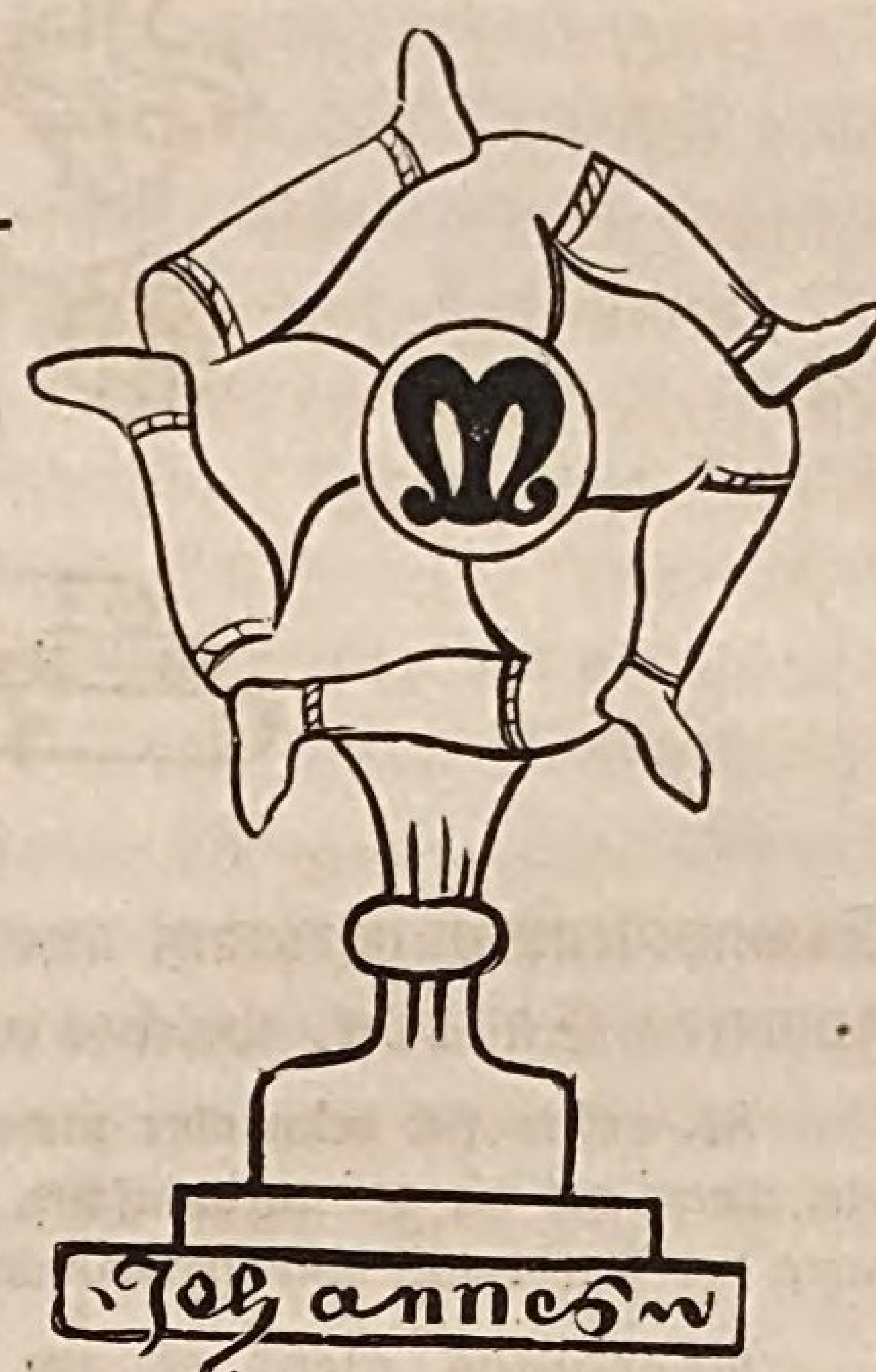


Fig. 9.

Große bediente sich einer solchen Stampille zur Zeichnung seines Namens; dieselbe hatte ebenfalls die Form eines

Kreuzes*) (siehe Fig. 7). Später wurden, der schwierigeren Nachahmung wegen, diese Stampillen in ihrer Zeichnung zusammengesetzterer Natur oder von sonderbarer Gestalt, wie die umstehenden der beiden gerichtlichen Notare Jacobus Arnoldus [1345] (Fig. 8) und Johannes Meynersen [1435] (Fig. 9). Ob aber diese Stampillen nicht blos zum blinden Vordruck dienten, so daß nachher mit Tinte die eingedruckte Zeichnung nachgezogen wurde, oder ob sie wirklich mit Farbe bedeckt und gedruckt wurden, läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten. Uebrigens blieben diese Stampillen, namentlich bei den Advokaten und Notaren, noch sehr lange in Gebrauch, selbst nachdem die Buchdruckpresse längst erfunden war und der Holzschnitt bereits eine hohe künstlerische Ausbildung erlangt hatte. Ein solches



Fig. 10.

Stampillenmonogramm aus dem Jahre 1521 ist das des Johannes Calvin, welches vorstehende Form hat (siehe Fig. 10).

87. Lassen sich denn aber nicht im Orient, dessen Kulturentwicklung eine viel ältere als die der europäischen Völker ist, Spuren einer früheren Anwendung des Farbdrucks und insbesondere des Holzschnitts nachweisen?

Allerdings giebt es im Orient ein Volk, das selbst noch heutigen Tages dem Alterthum angehört, weil es fast seit Jahr-

*) Diese Kreuzform als monogrammatische Unterschrift hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten in dem Kreuz, welches die des Schreibens Unkundigen statt ihres Namens unter gerichtliche Dokumente zu machen haben.

tausenden stabil geblieben ist, und welches nachweisbar schon im 10. Jahrhundert vermittelst Holztafeln gedruckte Bücher besaß: es sind dies die Chinesen, welche allerdings auch heute noch nicht anders drucken.*) Auch auf die Priorität der Erfindung des Papiers, sowie des gedruckten Papiergeldes, welches die mongolischen Fürsten bereits im 12. Jahrhundert von ihnen erhielten, haben sie Anspruch. Marco Polo, der berühmte italienische Reisende, von dem uns höchst schätzbare Mittheilungen, namentlich über die mongolischen Staaten im 13. Jahrhundert erhalten sind, diktirte in seinem Gefängniß zu Genua im Jahre 1298 Folgendes über das tatarische Papiergeld des Gran Can di Cembalu, welches ganz an unsere heutigen Verhältnisse erinnert: „Dieser Fürst hat wahrlich den Stein der Weisen erfunden, und sein Papiergeld wird mit einer solchen Autorität und Förmlichkeit gemacht, als ob es von Gold und Silber wäre. Denn jede Anweisung wird mit der Unterschrift und dem Zeichen vieler dazu bestellten Beamten versehen, und wenn es ganz fertig ist, bestreicht der von dem Regenten dazu beauftragte Oberste derselben den ihm verliehenen Stempel mit Zinnober und drückt ihn auf das Assignat, so daß die Form des rothgefärbten Stempels abgedruckt bleibt, und alsdann ist die Anweisung authentisch.“**) Endlich führen wir noch nach du Halde folgende Stelle eines chinesischen Schriftstellers an: „Der berühmte Kaiser Wu-Wang (1120 vor Christi Geburt) machte über die Dinte diesen Sittenspruch: „„Sowie der Stein Me, dessen man sich zum Schwärzen der geschnittenen Charaktere bedient, niemals weiß werden kann, ebenso behält ein schamloses Herz stets seine Schwärze.““***) Uebrigens befinden sich in den verschiedenen ethnographischen Sammlungen, z. B. in der des Museums zu

---

*) In Peking erscheint ein Journal, das seit länger als 1000 Jahren bis auf den heutigen Tag in demselben Format und mit denselben Schriftzügen auf gelber Seide gedruckt wird.

**) Vergl. Marco Polo's „Il milione“ (cap. 13) in der Ausgabe von Ramusio (Raccolta etc.) 1583. II. fol. 29.

***) Du Halde, „Description de la Chine“ II. p. 245.

Berlin, eine Menge sowohl einzelner Holzstempel mit chinesischen Charakteren zum Zeichen der gewebten Stoffe, als auch ganzer in Holz geschnittener Buchdrucktafeln, nebst den davon entnommenen Originalabdrücken auf Papier.

88. Ist denn aber die Erfindung des Farbdrucks mit der des Holzschnitts identisch, da hier immer von beiden zugleich die Rede ist?

Nach den neuesten Forschungen T. O. Weigel's (s. Fr. 95) ist als wahrscheinlich anzunehmen, daß neben dem Holzschnitt gleichzeitig der Metallhochschnittdruck geübt wurde. Diese Verschiedenheit des Materials bei Seite gelassen, kann allerdings behauptet werden, daß die Erfindung des Farbdrucks mit der des Holz- und erhabenen Metallschnitts zu praktischen Zwecken (Zeugdruck) und illustrativen zusammenfällt. Letztere aber hängen wieder auf's Innigste mit der Entwickelungsgeschichte der socialen, politischen und wissenschaftlichen Kultur jener Uebergangsepoche aus dem Mittelalter zur modernen Zeit zusammen. Indessen nimmt in Bezug auf künstlerische Darstellung der Metallschnitt doch immerhin nur die Stellung eines Surrogats für den Holzschnitt ein.

89. Welche Momente kommen bei diesem Zusammenhange der Erfindung des Holzschnitts mit der Kulturgeschichte in Betracht?

Die Geschichte des Holzschnittdrucks (sowohl als Illustrationdrucks wie als Buchdrucks) ist in kulturhistorischer Beziehung von der allergrößten Tragweite und kann nicht richtig verstanden und gewürdigt werden, wenn sie nicht nach ihren inneren, auf das intellektuelle Bedürfniß basirten Gründen betrachtet wird. Wir müssen deshalb einen kurzen Rückblick auf die Weltlage am Ende des 14. Jahrhunderts, in welchem die Erfindung des Holzschnitts schon bekannt war, werfen.

Nachdem die gewaltigen Stürme der Völkerbewegungen, welche, vom fernen Osten her über die europäischen Ebenen daherfahrend, das morsche Gebäude des bereits in Staub zerfallenden Alterthums zertrümmert und die durch Scheußlichkeiten aller Art verpestete Atmosphäre gereinigt hatten, damit die barbarischen, aber mit jugendlicher Kraft und ursprünglicher Sitteneinfalt ausgerüsteten germanischen Völkerschaften darin

zu athmen vermochten: begann eine neue Kulturentwicklung, die christlich-germanische des Mittelalters. Aber ein ganzes Jahrtausend — von 400 bis 1400 — brauchte die Menschheit, um sich von den Fesseln der Barbarei, der geistigen Sklaverei, zu befreien und zu der Ahnung eines höheren Lebens zu erwachen. Der deutsche Volksgeist erscheint im Mittelalter mit allen Tugenden, aber auch allen Vorurtheilen, Begierden, Schwächen und Phantastereien des Knabenalters ausgestattet. Dominirt einerseits von der Autorität des hierarchischen Despotismus, andererseits von der Autorität des feudalen Despotismus, vermochte er nicht eher zu einer freieren und selbstständigeren Entwicklung zu gelangen, als bis er die Fesseln dieser zwiefachen Autorität zerbrochen. Die Emancipation des deutschen Volksgeistes in kirchlicher wie in politischer Rücksicht ist nun jene ungeheure geistige Umwälzung, die sich im 15. und 16. Jahrhundert vollendete, und die wir mit dem allgemeinen Namen der Reformation bezeichnen können. Diese aber trat nicht plötzlich ein, sondern gab lange vor dem Siege sich in einzelnen Symptomen als ein unabweisbares Bedürfniß kund, bis sie endlich unter langen Kämpfen mit materiellen wie mit geistigen Waffen errungen wurde. — Die Zeit dieser großartigen Krisis, durch welche aus der Hülse des Mittelalters der neue Lebenskeim der neueren Zeit hervorbrach, wird durch eine Reihe neuer Erscheinungen, großartiger Erfindungen, wunderbarer Entdeckungen und bedeutungsschwerer Ereignisse bezeichnet, welche sämmtlich als die Glieder einer Kette zu betrachten sind: die Auffindung des Seewegs nach Ostindien — die Entdeckung Amerikas — der Sturz des Ritterthums und der Feudalherrschaft — die mächtige Entfaltung des freien Bürgerthums — die Erfindung des Schießpulvers — die kirchliche Reformation und endlich, nicht das geringste Glied in dieser Kette: die Erfindung des Buchdrucks. Denn ohne ein Mittel, das durch alle jene Ereignisse hervorgebrachte Bedürfniß nach umfassendster Ideenkommunikation zu befriedigen, hätte jener große geistige Umschwung weder jene Tiefe noch jenen Umfang gewinnen

können, die ihn zu einem so gewaltigen, die ganze civilisirte Welt erschütternden machten. Dieses Mittel war der Farb-



druck und die Buchdruckpresse; eine Erfindung, die wir dem Talent Guttenberg's im Verein mit den Bemühungen Fust's und Schoeffer's verdanken.

90. Gab es denn vor Erfindung des Buchdrucks gar keine Bücher?

Es gab Bücher, natürlich nur geschriebene. Aber die Schreibe- und die mit ihr im innigsten Zusammenhange stehende Zeichnenkunst gehörte, wie überhaupt die wissenschaftliche Bildung und Thätigkeit, zu den zahlreichen Privilegien mönchischer Abgeschlossenheit und wurde in den Klöstern so zu sagen unter Schloß und Riegel gehalten. Diese Abgeschlossenheit aufzuheben und die wissenschaftliche Bildung zu einem Gemeingut zu machen: darauf richteten sich hauptsächlich auch jene reformatorischen Bestrebungen des 15. und 16. Jahrhunderts.

91. Inwiefern hing denn damals die Schreibekunst mit der Zeichnenkunst zusammen?

Die Bücher, mit deren Abschreiben sich die Mönche beschäftigten, wurden nicht blos schlechthin geschrieben, sondern mit den mannigfaltigsten Handzeichnungen und Malereien geschmückt, die bei religiösen Schriften eine bestimmte Beziehung auf den katholischen Bilderkultus hatten. In manchen Klöstern, nament-

lich der Benediktiner, war die Handschriftenfabrikation förmlich organisirt, indem die verschiedenen Thätigkeiten dabei, wie die Zubereitung des Pergaments, das Schreiben, das Ausmalen der Initialen, das Rubriciren und selbst das Einbinden als besondere Unterrichtsgegenstände behandelt und unter verschiedene Personen vertheilt wurden. Diese Bücherfabrikation gewann eine solche Ausdehnung, daß die Klöster weit über ihren eigenen Bedarf producirten und dadurch eine Art neuer Kunstindustrie schufen, welche in einer Verbindung der Kalligraphie mit der Miniaturmalerei bestand, und bald auch in die Hände von Laien überging. So entstanden, besonders in Italien, Flandern und in den deutschen Universitätsstädten, Schreiberzünfte, welche mit gleichem Kunstfleiß wie die Mönche die Miniaturmalerei und das Abschreiben der Bücher betrieben. Unter den Fürsten, die diese Kunst besonders unterstützten, sind zu nennen: die Mediceer in Italien, Matthias Corvinus in Ungarn, die burgundischen Herzoge, die Könige von Frankreich und England. Sie legten Bibliotheken an, welche ihres inneren Kunstwerthes wie auch der äußeren prachtvollen Ausstattung wegen mit den Kronjuwelen in den Schatzkammern aufbewahrt wurden.

92. Gab es außer diesen Prachtausgaben nicht auch noch einfachere und billigere Arten von Büchern?

Ja, es gab noch zwei verschiedene Arten von Büchern, wovon die eine, für den Gebrauch der Universitäten und einzelner Gelehrten bestimmt, theils die heiligen Bücher, theils die antiken Klassiker und berühmtesten christlichen Schriftsteller umfaßte, während die andere aus den eigentlichen Volksschulbüchern bestand, welche theils poetische und prosaische Volksschriften, theils gewöhnliche Andachtsbücher waren. Zwar waren diese gewöhnlicheren Bücher ebenfalls mit Malereien und rohen Federzeichnungen geschmückt, aber diese waren von untergeordnetem Kunstwerth und oberflächlicher Ausführung. Dennoch sind diese, namentlich die Volksbücher, für uns von besonderer Wichtigkeit, weil sie durch ihre Popularität und Wohlfeilheit die Veranlassung wurden, daß im Volke das Bedürfniß nach geistiger Nahrung und der Geschmack an Bildern eine größere

Ausdehnung gewannen. Noch mehr geschah dies durch kleine *fliegende Blätter*, die den Bildern einen größeren Platz einräumten.

93. **Welchen Inhalt hatten diese fliegenden Blätter?**

Außer illustrirten Andachts- und Volksbüchern waren es besonders *Heiligenlegenden*, *Spielkarten* und *Kalender*, die von den sogenannten „*Briefmalern*"*) in großer Menge angefertigt wurden. — Hier stehen wir nun an dem Punkte, an welchen sich die Erfindung des Holzschnitts und des ihn vielfach ersetzenden Metallschnitts wahrscheinlicherweise anknüpft.

94. **Inwiefern stehen die Briefmaler mit der Erfindung des Holzschnitts in Verbindung?**

In dem volksthümlichen Charakter jener Flugblätter lag die Nothwendigkeit, daß die Briefmaler auf Mittel zu deren schnelleren und leichteren Herstellung bedacht waren. Vermuthlich hatten sie sich ebenfalls für ihre rohen Zeichnungen zuerst der Patronen zur Durchzeichnung und Ausmalung bedient, bis sie, der langweiligen und zeitraubenden Wiederholung desselben Gegenstands müde, auf den jetzt allerdings näher liegenden Gedanken kamen, durch farbigen Abdruck von geschnittenen Holz- oder Metallstempeln die Fabrikation schneller und wohlfeiler zu machen. Solche Stempel waren übrigens auch schon von den mönchischen Miniatoren zum trockenen Vordruck der nachher auszumalenden Initialen in Gebrauch gewesen. Es handelte sich also nur um den Versuch, den Stempel statt trocken zu drucken, mit Farbe zu bestreichen und abzudrucken: so war der Farbdruck erfunden, und die Briefmaler verwandelten sich in *Briefdrucker*.

95. **Läßt sich nicht bestimmt nachweisen, ob es zuerst Holzstempel oder aber Metallstempel gewesen, mit denen die ersten Versuche des Farbdrucks gemacht wurden?**

Nein; denn der Umstand, daß der erste bis jetzt bekannte

*) „*Brief*" (von breve sc. scriptum) bedeutet ursprünglich jede kürzere Schrift, wie noch heute in „Frachtbrief", „Lehrbrief", „Kaperbrief", wobei nicht an Korrespondenz zu denken ist.

Druck „Christus am Kreuz“, auf Pergament gedruckt (in der Sammlung T. O. Weigel's), in die Zeit zwischen 1100—1150 gehörig, ein Metallschnitt ist, läßt nicht darauf schließen, daß der Metallschnitt dem Holzschnitt voranging. Was aber die Erfindung des eigentlichen Kupferstichs betrifft, so steht diese mit der des Farbdrucks von erhaben geschnittenen Platten*) in keiner Beziehung.

Für die Erfindung des Kupferstichdrucks kommen besonders die Stempel der Goldschmiede in Betracht. Aus dem merkwürdigen Werke des Theophilus Presbyter**), welches vor dem 10. Jahrhundert abgefaßt ist, ersehen wir, daß die Kupferplatte entweder über dem Rauche mittelst eines Oelfirnisses geschwärzt und dann die Bilder oder Schriftzeichen herausgeschabt, oder aber die Gründe mittelst eines Punktirbunzens punktirt (ähnlich wie die Figuren auf der Rückseite der antiken Metallspiegel), und die Figuren ganz aus der Fläche herausgeschnitten wurden. Im letzteren Falle wurden die Platten dann auf Buchdeckel, deren Fläche ihnen als Folie diente, befestigt, oder mit einem künstlich bereiteten Schwefelsilber, dem Niello***), ausgeschmolzen oder auch mit schwarzem Kitt ausgefüllt.

96. Brauchte man damals schon die heut übliche Druckerschwärze, und auf welches Material wurde gedruckt?

Unsere mit Oel gemischte Druckerschwärze kannte man noch

*) Es finden sich übrigens aus den frühesten Zeiten der Xylographie Holzschnitte, deren Abdrücke weiße Figuren auf schwarzem Grunde darstellen; ein Beweis, daß die Briefdrucker das Verfahren wohl gekannt haben.

**) Mitgetheilt von Lessing in seinen „Beiträgen zur Geschichte und Literatur.“

***) Niello (von nigellus, schwärzlich). Das Nielliren ist eine Kunst, die im 15. Jahrhundert von den Goldschmieden in bewundernswürdiger Weise geübt wurde. Das Verfahren dabei war folgendes: Mit einem Grabstichel wurde auf eine glatte Gold- oder Silberplatte die Zeichnung im Umriß eingravirt und dann die Platte mit einer Masse übergossen, welche aus feinem Silber, Blei, gereinigtem Kupfer und einem Zusatz vom schwärzesten Jungfernschwefel nebst Borax bestand. Dann wurde die Platte in's Feuer gebracht, so daß jene Masse in alle Fugen und Umrisse der gravirten Zeichnung eindrang, worauf schließlich nach Erkaltung derselben das Ganze bis auf die ursprüngliche Fläche mit Bimstein abgeschliffen wurde. Es erschien dann eine schöne schwarze Schmelzzeichnung auf glänzendem Gold- oder Silbergrund. Um die Zeichnung zu prüfen, goß man auch wohl vor dem Nielliren die Platte in Schwefel ab und nahm hiervon einen Abdruck auf Papier, oder man rieb die Zeichnung mit Farbe ein und putzte die Oberfläche blank; worauf Papier darauf gelegt und die Zeichnung abgedruckt wurde. Dies letztere Verfahren ist wahrscheinlich die erste Veranlassung zur Erfindung des Kupferstichdrucks.

nicht, sondern man bediente sich einer bräunlichen Leimfarbe. Vor dem 14. Jahrhundert kannte man nur Pergament oder Baumwollenpapier, welches aber gerade in jener Zeit durch das dünnere und haltbarere Linnenpapier verdrängt wurde.

97. **Welches sind die ersten Briefdrucker oder Formschneider, die dem Namen nach bekannt sind?**

Ein Franciskanermönch Luger, welcher 1428 starb, wird in dem Nekrolog der nördlinger Franciskanermönche als optimus incisor lignorum aufgeführt und daher gewöhnlich als der erste bekannte Formschneider betrachtet. Aber es ist zweifelhaft, ob diese Benennung nicht Holzschnitzer (Bildschnitzer) bedeutet. Sichereren Ausweis geben die Steuer- und Zunftregister der ehemaligen freien Reichsstädte. Ausdrücklich als „Prieftrucker“ wird ein gewisser Wilhelm Priefttrucker aus dem Jahre 1428 erwähnt, dessen Familienname Kegler war. Erst seit 1449 finden sich in den Bürgerbüchern von Nürnberg verschiedene „Formschneider“ angeführt, seit 1433 dagegen schon „Kartenmacher“ und „Kartenmaler“, von 1473 „Briefmaler“, „Schönmaler“, „Illuminirer“. In Augsburg stoßen wir schon 1418 auf Kartenmacher, in Ulm sogar schon von 1402 ab. Hieraus läßt sich also mit Sicherheit annehmen, daß schon im Anfang des 15. Jahrhunderts das Gewerbe der Briefdrucker und Kartenmacher ein weit verbreitetes und zünftiges war. In den Niederlanden ist ebenfalls um diese Zeit von Verlichters (Illuminirer) und Printers (Drucker) die Rede. In Frankreich werden sie erst im 16. Jahrhundert genannt.

98. **Welches sind nun die ersten bekannten Farbdrucke?**

Bisher nahm man an, daß sich vor 1400 keine dergleichen, seien es Holz- oder Metallschnittdrucke, nachweisen ließen. Mit einem bestimmten Datum versehene allerdings nicht. Allein die neuesten, sehr gründlichen Untersuchungen T. O. Weigel's haben aus inneren wie aus äußeren Gründen herausgestellt, daß bereits im 12. Jahrhundert, wahrscheinlich aber schon viel früher der Farbdruck geübt wurde. In der Sammlung des

genannten Forschers*) finden sich eine große Zahl höchst interessanter Druckblätter, theils Metall-, theils Holzschnitte, welche in die Zeit von 1100—1423 und darüber hinaus gehören; darunter der oben (Fr. 95) erwähnte Metallschnitt auf Pergament „Christus am Kreuze“ (1100—1150); ferner ein „Guirlandenmuster“, Holzschnitt auf rothen Seidentaffet gedruckt (um 1200), „Animalische und vegetabilische Darstellungen“ auf Zwillichstoff, Holzschnitt (um 1300), „St. Christoph“, Metallschnitt (1375—1400), „Christi Kreuztragung“, „St. Georg zu Pferde“, „Kreuzabnahme“, „Christus am Oelberge“, sämmtlich Metallschnitte aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, sowie zwei Holzschnitte aus dieser Zeit „Christus unter der Kelter“ (1380—1390) und „Christus im Garten von Gethsemane“ (1420).

Das erste datirte Denkmal der Xylographie ist der „heilige Christoph von 1423“, welcher im Jahre 1769 im Kloster Buxheim gefunden wurde (jetzt bei Lord Spencer). Der Holzschnitt war auf den hinteren Deckel eines Manuskripteinbandes vom Jahre 1417 geklebt und nach Kartenart illuminirt. Daß er übrigens nicht zu den frühsten Versuchen der Holzschneidekunst gehört haben kann, geht schon aus der zwar rohen, aber doch ziemlich gut ausgeführten und korrekten Zeichnung hervor. Die Unterschrift: Christoferi faciem die quacunque tueris — Illa nempe die mala morte non morieris bedeutet: „An dem Tage, wo du das Gesicht Christoph's anschaust, wirst du keines bösen Todes sterben“, und die Zahl millesimo CCCC°, XX tertio (1423). Was einen Zweifel an der Echtheit der Jahreszahl erregen könnte, ist der Umstand, daß das Blatt bereits mit dunkler Druckschwärze und auf der Presse, und nicht, wie es zu jener Zeit noch allgemein geschah, mit dem Reiber und Leimfarbe gedruckt ist. — Das zweite xylographische Denkmal mit authentischem Datum ist „Die

*) Der oben erwähnte Katalog der T. O. Weigel'schen Sammlung wird gegen 100 Druckbogen in Folio mit mehr als 100 ausgezeichneten Facsimiles alter Drucke enthalten und ist nach Dem, was uns davon bekannt geworden, geeignet, die Geschichte der alten Drucke in eine ganz neue Bahn zu lenken. D. V.

Marter des heiligen Sebastian" vom Jahre 1437 mit darunter befindlichem Gebet in deutscher Sprache, das dritte ein Holzschnitt, welcher den „heiligen Bernhardin" vorstellt, vom Jahre 1474, mit darunter befindlichem lateinischen Gebet. Es ist in einer der sogenannten geschrotenen Manier*) des Kupferstichs ähnlichen Weise ausgeführt.

Zweites Kapitel.

Erste Periode: Geschichte des älteren Holzschnitts bis zu seiner Blüthe (1400—1500).

Von welcher Gattung und Beschaffenheit waren ihrem Inhalt und ihrer Form nach die ersten Holzschnittwerke?

Erklärlicherweise waren es dieselben Gegenstände, welche bis dahin von den Briefmalern hervorgebracht wurden, Andachtsbücher, Flugblätter jeder Art, besonders aber Spielkarten, und endlich ganze Bücher.

*) Die sogenannten geschrotenen Arbeiten bilden eine zwischen dem Holzschnitt und Kupferstich in der Mitte stehende besondere Gattung von Farbdruck-Inkunabeln. Sie waren zwar Kupferstiche, aber in der Holzschnittmanier, d. h. mit erhabener Zeichnung, ausgeführt. Ihren Namen haben sie von der eigenthümlichen Behandlung des Flächengrundes in den Gewändern, dem Boden u. s. f., welcher eine schematische Ausfüllung von weißen Punkten auf schwarzem Grunde darstellte, die offenbar nicht mit dem Grabstichel oder dem Schneidemesser, sondern mit dem Bunzen oder meißelartigen Instrumenten hervorgebracht wurden. Die geschrotenen Arbeiten, welche auch zuweilen im Holzschnitt nachgeahmt wurden, gehen bis in's Zeitalter der Reformation neben Kupferstich und Holzschnitt her, entbehren aber sämmtlich des Datums und auch meist eines Monogramms, woraus sich auf ihre Entstehungszeit schließen lassen könnte. (Vergl. Frage 119 und 120, sowie daselbst den Holzschnitt „tanzende Bauern".)

100. Weiß man Genaueres über den Ursprung der Spielkarten?

Der Dominikaner Ingold erzählt in seinem 1450 zu Ulm herausgegebenen Buche „das güldin spiel“, daß sie aus Italien um 1300 in Deutschland eingeführt seien. Die Spielwuth nahm so schnell überhand, daß seitens der Koncilien mit zahlreichen Verordnungen dagegen, wiewohl vergeblich, angekämpft wurde. Man hält die Karten übrigens für eine ursprünglich chinesische Erfindung, und obgleich die italienische Tarockkarte mit ihren 22 besonderen Bildern die meiste Aehnlichkeit mit den chinesischen Karten hat, so ist es doch wahrscheinlicher, daß die Karte von vier Farben mit den stehenden Figuren in jeder Farbe die ältere Art sei.*) Schwieriger ist die Entscheidung darüber, welches die ältesten Grundformen der Kartenfarben sind, ob etwa die vier Farben der Trappolakarte („Stab“, „Degen“, „Kelch“, „Gold“, die sich in Deutschland in „Schellen“, „Eicheln“, „Blätter“ und „Herzen“, in Frankreich in „carreau“, „treffle“, „pique“ und „coeur“ verwandeln) sich auf die vier Stände (Adel, Geistlichkeit, Bürger und Bauern) beziehen oder ob die ursprüngliche Beziehung auf das Kriegsspiel darin ausgedrückt ist. — Wichtiger ist die Mannigfaltigkeit in den Figuren der Karten, welche den Zeichnern und Briefmalern, sowie später den Holzschneidern und Stechern vielfache Gelegenheit und reichen Stoff zu neuen Erfindungen, sowohl rücksichtlich der Komposition als der technischen Herstellung der Bilder darboten. Sie ergingen sich darin auf mannigfaltige Weise; namentlich findet man auf allen Kupferstichkarten Blumen und Früchte, wie Rittersporn, Nelken, Rosen, Granatäpfel; Vögel, besonders Papageien; vierfüßige Thiere, namentlich Hasen und

*) Es ist nämlich kaum zu bezweifeln, daß dieses Kartenspiel eine Uebertragung des Schachspiels auf Blätter zum Spielen darstellt, in denen die Figuren des Königs und der Königin, sowie der Offiziere, Oberer und Unterer, statt Thurm und Springer, den vier Bildblättern entsprechen, während die Bauern in Zahlenblätter verwandelt wurden. Das Schachspiel aber ist eine althindostanische Erfindung und stellt die altindische Schlachtordnung dar. Von den Indiern überkamen es die Perser (Schach-König) und vermuthlich auch die Chinesen, die danach vielleicht die Uebertragung auf's Kartenspiel erfanden und, da sie bereits das Drucken kannten, die Karten auf der Presse herstellten.

Kaninchen; sowie auch menschliche Figuren. Auch wurden die Karten theils zu memorativen Zwecken verwandt, indem ernste wissenschaftliche Gegenstände in die Form eines Kartenspiels gebracht wurden, wie z. B. das Chartiludium logicum des Rechtslehrers Thomas Murner aus Straßburg (Krakau 1507) und des Chartiludium Institutionum juris (Strassburg 1518), welche Kartenbücher zu den größten Seltenheiten gehören; theils zu divinatorischen, indem sich die Zauberer und Kartenkünstler derselben zu ihren abergläubischen Wahrsagungen bedienten. Daß die Karten nicht blos gemalt, sondern auch gedruckt wurden, geht aus einem Edikt der venetianischen Regierung von dem Jahre 1441 hervor, wodurch die Einfuhr aller Gegenstände, die „auf Leinwand oder Papier gedruckt oder gemalt seien, wie Bilder und Spielkarten . . .“ verboten wird. — Holzschnittkarten haben sich zwar nicht erhalten, aber dies erklärt sich daraus, daß dieselben, im Gegensatz zu den kostbaren gemalten Karten, nur zum gewöhnlichen Gebrauch bestimmt waren und als werthlos nach dem Verbrauch fortgeworfen wurden.

101. Von welcher Beschaffenheit waren die ersten xylographischen Bücher?

Die ganz in Holz geschnittenen Bücher der Briefdrucker bilden den Uebergang zu dem Lettern-Buchdruck, wie es denn bekannt ist, daß Guttenberg selbst zuerst mit Holztafeln druckte, wovon jede eine ganze Seite des Buches darstellte, und daß er erst später auf den Gedanken kam, die Holztafeln in einzelne Worttypen, und diese endlich in Buchstabentypen zu zerschneiden. Wichtig sind diese alten Holzschnittbücher auch noch deswegen, weil sie eine ganz eigenthümliche Klasse der mittelalterlichen Literatur bildeten und als die Hauptquelle für die Kenntniß des Zustandes der damaligen theologischen und weltlichen Wissenschaften, insbesondere der Dogmatik, Logik, Grammatik, sowie des Volksschulwesens, der Volkspoesie und des Wunderglaubens jener Zeit zu betrachten sind.

102. Lassen sich in Bezug auf die technische Herstellung gewisse Klassen der alten xylographischen Bücher unterscheiden?

Es sind zunächst zwei Klassen davon zu unterscheiden, die

eine mit, die andere ohne Illustrationen; zu der ersten gehören auch die Kalendertafeln.

103. Was enthielten die nicht illustrirten Bücher?

Diese umfaßten nur eine geringe Anzahl von Elementarbüchern zum Unterricht in der lateinischen Sprache. Das Hauptwerk ist hier der „Donat", eine Art grammatischen Katechismus, d. h. ein in Frage und Antwort gebrachter Auszug aus dem grammatischen Werke des im 4. Jahrhundert lebenden römischen Grammatikers Donatus. Das Buch umfaßte nicht über 6 Bogen und eignete sich deshalb zum Tafeldruck. Derartige Donati scheinen zuerst 1440 in Holland, und zwar in Harlem, gedruckt zu sein. Ein anderes, ähnliches Werk ist das „Doctrinale des Alexander Gallus", eine Grammatik in Hexametern, von welcher bereits aus dem 15. Jahrhundert gegen 50 typographisch gedruckte Ausgaben bekannt sind.

104. Welchen Inhalt hatten die illustrirten xylographischen Bücher?

Diese waren sehr mannigfaltiger Art. Der Form nach unterschieden sie sich in solche, welche den Text nur als kurze Inschriften auf den Bildern selbst aufnahmen, und in solche, welche einen längeren Text, auf besondere Blätter gedruckt, den Bildern hinzufügten. Es war also bei den ersteren das Bild, bei den letzteren der Text die Hauptsache. Zusammen umfassen sie gegen 50 Werke, meistentheils geistlichen oder populär-poetischen Inhalts und sind selten je über 50 bedruckte Folio- oder Quartseiten stark. Man darf voraussetzen — und bei einigen, wie bei der sogenannten „Armenbibel" und dem „Heilsspiegel", läßt es sich nachweisen —, daß diese Bücher bereits Jahrhunderte lang als beliebte Volksschriften handschriftlich und mit Malereien ausgeschmückt verbreitet waren, bis sie, eben ihrer Popularität wegen, vermittelst des Tafeldrucks eine noch umfassendere Vervielfältigung erfuhren.

105. Welches sind die hauptsächlichsten derjenigen illustrirten Holzschnittbücher, bei denen der Text die Hauptsache ist und daher meistens abgesondert auf besondere Blätter gedruckt ist?

Zu diesen meist seltsamen und unserer jetzigen Vorstellungsweise fremden*) Darstellungen gehören vornehmlich:

1. Die Ars memorandi, oder vollständiger: Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum etc., d. h. „Die Kunst, die Erzählungen der Evangelisten der Kapitelfolge nach im Gedächtniß zu behalten." Sie besteht aus 15 Holzschnittbildern

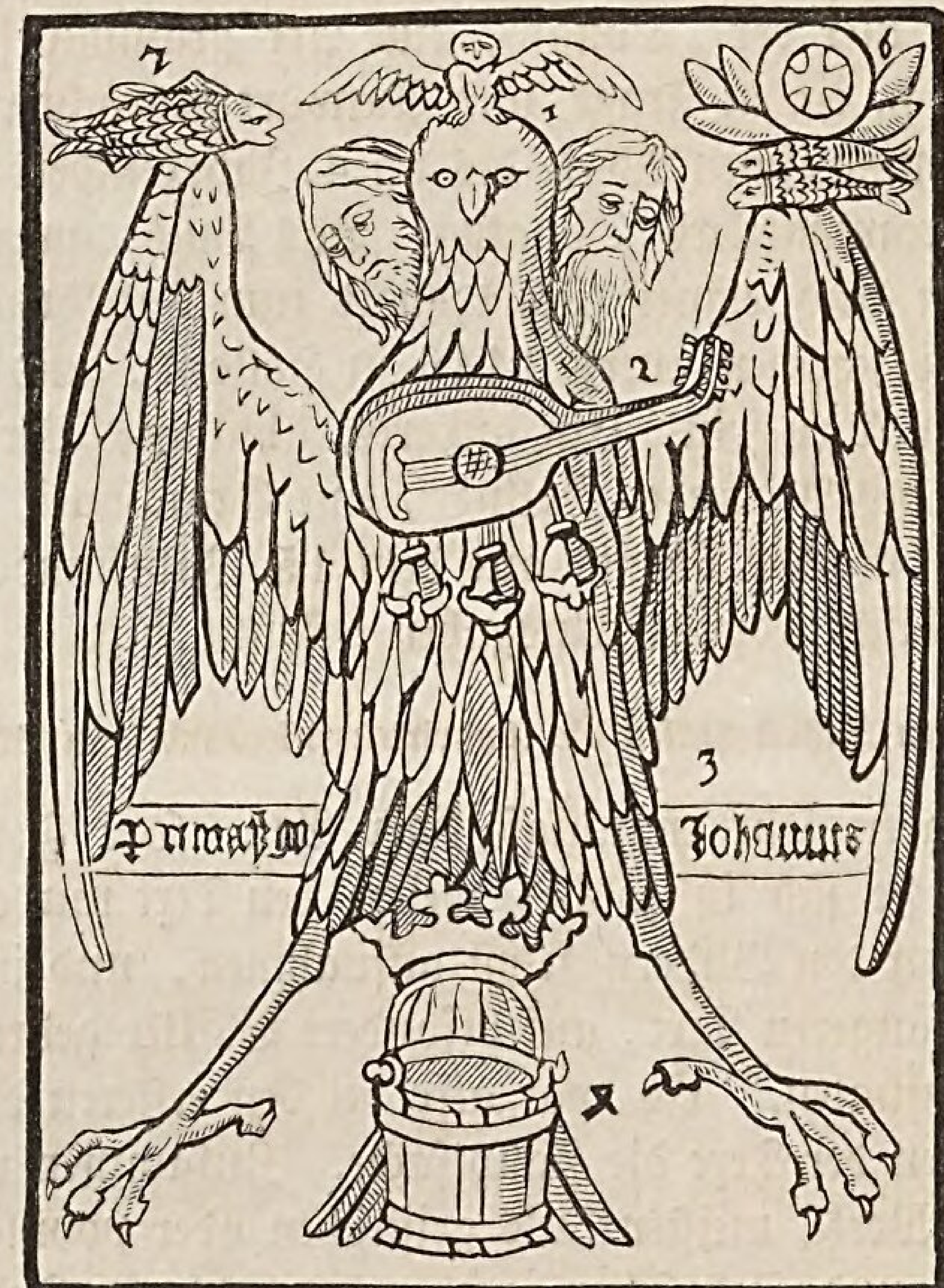


Fig. 12.

und ebensoviel erklärenden Textblättern. Die Bilder sind von blasser Farbe, mit dem Reiber gedruckt, sehr roh in der Zeichnung, meist illuminirt. Hauptgegenstand ist jedesmal das

*) Sie gewähren merkwürdige Specimina jenes eigenthümlichen Raffinements in den religiösen Vorstellungen, das, durch den Mißbrauch und die bis zur Absurdität gehende Verkehrung der einfachen Wahrheiten des Christenthums hervorgerufen, zu einer Art von Blasirtheit rücksichtlich des tieferen Gedankeninhalts der Lehre Christi führen mußte. Aber als Vorbote des sich bereits darin regenden Reformationsbedürfnisses sind sie für die Kenntniß nicht nur des ästhetischen, sondern auch des ethischen Gepräges jener Zeit von der größten Bedeutung.

Emblem des betreffenden Evangelisten, z. B. der Adler bei Johannes, der Löwe bei Marcus, der Ochse bei Lucas u. s. f., sämmtlich in aufrechter Stellung und mit allegorischen Attributen versehen, welche auf den Kapitelinhalt Bezug nehmen. Das Beispiel Fig. 12 aus der Ars memorandi ist die Versinnbildlichung der ersten sechs Kapitel des Evangeliums Johannes.

2. Die Ars moriendi oder de temptationibus morientium (über die Versuchungen der Sterbenden), auch tentationes daemonis (Versuchungen des bösen Geistes), umfaßt 11 Bilder- und ebensoviel Textseiten.

3. Der Entchrist d. h. Antichrist, eine Legende vom falschen Messias; 26 auf einer Seite bedruckte Folioblätter, eine Art Karikatur des Lebens Christi darstellend. Auf dem Titel der einen Ausgabe findet sich die Signatur des Verfassers: **Der jung hanns priffmaler hat das puch zu nurenberg A** (anno) **1ꝗ72** (1472) ff. (fecit). Dazu gehören:

4. Die fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts.

5. Spieghel der menscheliker Behondenisse oder „Heilsspiegel" (speculum humanae salvationis); holländische Ausgabe in klein Folio, enthaltend eine Reihe neutestamentlicher Bilder, die als Illustrationen zur Armenbibel angesehen werden können.

6. Das Buch der Könige, alttestamentliche Darstellungen aus den Büchern Samuelis, 20 Folioseiten in lichtbraunem Druck.

7. Die Kunst Chiromantia des Dr. Joh. Hartlieb, Leibarztes des Herzogs Albrecht des Frommen von Bayern. Bereits auf der Presse gedruckt.

8. Der Beichtspiegel (Confessionale), Darstellungen des Ecce homo; die Zeichnung ist noch sehr roh.

9. Das Zeitglöcklein, 16 Oktavblätter, oben die Bilder, unten die Kommentare enthaltend, mit neutestamentlichen Darstellungen.

10. Der Kalender des Johannes von Gmünd, eins der merkwürdigsten typographischen Produkte jener Zeit. Er ist 1439 abgefaßt, und besteht aus einem auf beiden Seiten

bedruckten Blatt, wovon die eine Seite die ersten 6, die andere die letzten 6 Monate darstellt. Der noch vorhandene Originalholzstock, welcher auf beiden Seiten geschnitten ist, ist 1 1/2 Zoll dick, 10 1/4 Zoll hoch und 14 1/4 Zoll lang.

11. Der deutsche Kalender des Magister Johann von Kunsperk (Königsberg), ebenfalls sehr selten, umfaßt 31 Holzschnitttafeln in klein Quart, und ist bereits mit Tabellen zur Berechnung der Polhöhe, der Sonnen- und Mond-Finsternisse von 1475—1513, der goldenen Zahl u. dergl. versehen. Obwohl späteren Datums (1475 zu Nürnberg zuerst erschienen) als der vorige, steht er ihm doch an technischem Werth bedeutend nach.

12. Die Folge der sieben Planeten, eine besondere Ausgabe des Kalenders von Johannes von Gmünden.

13. Die Legende des heiligen Meinrad, 48 Holzschnitte in klein Oktav.

14. Das geist- und weltliche Rom, 94 Blätter, auf der Presse gedruckt, eine zum Gebrauch für Wallfahrer nach Rom abgefaßte Chronik Roms.

15. Das Bonerische Fabelbuch, vom Jahr 1461, auf der Wolfenbüttler Bibliothek. Es ist das erste deutsche typographische Buch, welches mit vollständiger Bezeichnung des Orts und des Jahres, jedoch ohne Blattzahlen und Signaturen, versehen ist. Es besteht aus 88 Blättern, jede Seite mit 25 Zeilen Text und einer Holzschnittillustration.

106. Welches sind die hauptsächlichsten derjenigen illustrirten Holzschnittbücher, bei denen die Bilder die Hauptsache sind und der Text nur als kurze Unterschrift sich auf dem Bilde befindet?

Diese haben einen wesentlich anderen Charakter, sofern die Bilder durchgängig eine größere Sorgfalt des Schnitts und Korrektheit der Zeichnung bekunden. Die erwähnenswerthesten sind:

1. Die Apokalypse oder „**Das puch der haymlichen Offenbarungen Sant Johans**“, wovon 6 Ausgaben in 47—50 Blättern bekannt sind, sämmtlich mit dem Reiber gedruckt.

2. Die Armenbibel, biblia pauperum sc. praedicatorum, d. h. die Bibel der sogenannten Armenprediger (Franciskaner, Kapuciner 2c.). Jedes Blatt enthält 5 in Kreuzesform gestellte Bilder, wovon das mittelste eine Scene aus dem Leben Jesu darstellt, während die vier anderen alttestamentliche Beziehungen darauf in allegorischen Prophezeihungen enthalten.

3. Das hohe Lied, Historia seu Providentia B. Virginis Mariae ex Cantico Canticorum, eine symbolische Ausdeutung des hohen Liedes mit Bezug auf die Lebensgeschichte der Jungfrau Maria.

4. Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae virginis, eine ganz materiell physiologische Abhandlung über die



Fig. 13.

natürliche Möglichkeit der unbefleckten Empfängniß, wozu die Beweise theils aus der antiken Mythologie (!), theils aus der Naturgeschichte der Fische u. s. f. (!!) entnommen werden. Ein seltenes Buch, die erste Ausgabe datirt von 1470.

5. Die acht Schalkheiten, ein sehr altes satyrisches Bilderbuch im Stil des „Narrenschiffs“, im Besitz der Weigel'schen Sammlung.

6. Das Symbolum apostolicum, 7 Blätter in klein Quart, mit 12 Holzschnitten.

7. Der „Doten Dantz mit Figuren u. s. f.", Darstellungen des Todes, wie er aus allen Klassen der Gesellschaft seine Opfer zum Tanze holt. (Ende des 15. Jahrhunderts.)

8. Die Fabel vom kranken Löwen, 12 Folioblätter mit 9 Holzschnitten.

9. Alphabet von Anfangbuchstaben, im britischen Museum; 21 Blätter in gelblich brauner Farbe, mit dem Reiber gedruckt; Erfindung, Zeichnung und Schnitt meist vortrefflich. Ein Beispiel mag der verkehrt stehende Buchstabe Z geben (siehe S. 69).

107. Giebt es unter diesen xylographisch-illustrirten Büchern bereits solche, worin der Text mit Lettern gedruckt ist?

Unter den obengenannten ist nur das Boner'sche Fabelbuch mit Lettern gedruckt. Aber fast gleichzeitig mit ihm sind mehrere zu nennen, wie „Die sieben Freuden der Maria", „Die Leidensgeschichte Jesu", „Das Buch der vier Historien" (1462), von Albrecht Pfister in Bamberg gedruckt, „Belial oder der Trost der Sünder", ebenfalls von Pfister, „Biblia pauperum" (1462) desgleichen. — Hierbei ist zu bemerken, daß die Illustrationen in diesen typographischen Büchern denen der von Holztafeln gedruckten Bücher an Kunstwerth merklich nachstehen.

108. Kennt man einige von den alten Holzschneidern, welche die Illustrationen zu diesen Büchern lieferten?

Es herrscht darin allerdings eine große Unsicherheit, bis auf Wohlgemuth, den Lehrer des großen Dürer, herab. Nur bei sehr Wenigen darf man die Ausdeutung der Monogramme, womit sie ihre Schnitte zeichneten, als sicher annehmen. Einer der bekanntesten und tüchtigsten ist Martin Schön oder Schongauer, welcher nach einer historischen Notiz im Jahre 1488 zu Colmar starb. Man kannte von ihm über 160 Kupferstiche, auch wird sein Talent im Holzschnitt gerühmt. Ferner sind zu nennen Johann Schnitzer, welcher die Landkarten zur „Kosmographie" des Ptolemäus fertigte, Georg

Glockendon, Nicolaus Vinck und Wolffgang Hamer, welche sämmtlich der Nürnberger Formschneiderschule angehörten und gegen das Ende des 15. Jahrhunderts lebten. — Als eine vereinzelte Erscheinung ist der sogenannte „Meister mit den Pilgerstäben" (willkürlich daher „Pilgrim" genannt), zu bezeichnen, welcher ebenfalls gegen das Ende des 15. Jahrhunderts lebte und welcher den sogenannten Chiaroscuro-Druck, wenn nicht selbst erfunden, doch jedenfalls zuerst angewandt hat; und zwar lange vor dem vorgeblichen Erfinder derselben, Ugo da Carpi.

109. **Welches ist der vorherrschende Charakter der Holzschnitte aus der älteren Nürnberger Formschneiderschule?**

Sie sind sämmtlich von ziemlich eckigen und harten Umrissen, schlechter Perspektive, wenig Schatten, im Ganzen von mangelhafter Zeichnung. Die Technik kennt noch keine Kreuzlagen, sondern nur parallele, ziemlich rohe Strichlagen. Das Hauptwerk von allen ist die große Cosmographia Ptolomaei, d. h. Erdbeschreibung des Alexandriners Ptolemäus, welche zu Ulm im Jahre 1482 durch Leonhard Hall gedruckt wurde und 32 Landkarten in Holzschnitt von Johann Schnitzer enthielt.

110. **Wem wird die erste Anwendung des Kreuzschnitts zugeschrieben?**

Gewöhnlich Michael Wohlgemuth, und es ist nicht zu läugnen, daß er der Erste war, welcher in Nürnberg eine Kunstschule in strengerem Sinne gründete, die auch für die künstlerische Ausbildung des Holzschnitts von großem Einfluß war. Indessen müssen noch andere Künstler neben ihm existirt haben, die ihm würdig an die Seite zu stellen sind. Auch was die Anwendung der Kreuzschnitte betrifft, welche sich zuerst in der „Nürnberger Chronik" Wohlgemuth's vom Jahre 1493 finden, so lassen sich in anderen früheren Werken dergleichen schon nachweisen, z. B. in dem vortrefflichen Holzschnitt, welcher den Kopf des Titels der lateinischen Ausgabe der „Breidenbach'schen Reisebeschreibung" bildet, die bereits 1486 zu Mainz von Erhard Reuwich gedruckt wurde. Man kennt jedoch den Namen des Künstlers nicht.

111. **Weiß man Näheres von dem Leben Michael Wohlgemuth's?**

Lange bevor der sechszehnjährige Albrecht Dürer (im

Jahre 1486) von seinem Vater zu Meister Wohlgemuth in die Lehre gebracht wurde, hatte sich dieser bereits als Maler, Kupferstecher und Holzschneider einen berühmten Namen gemacht. Alten Nachrichten zufolge soll er 84 Jahr alt geworden und 1519 gestorben sein. Danach wäre er 1435 geboren. Von seinen Lebensumständen ist sonst wenig bekannt. Es werden ihm eine große Menge Holzschnitte zugeschrieben, welche aus seinem Institut hervorgingen. Von seiner eigenen Hand sind jedoch nur eine beschränkte Zahl als sicher nachzuweisen; namentlich hat er viele von den Holzschnitten zu der Schedel'schen Chronik, deren Gesammtzahl sich auf gegen 2000 beläuft, gefertigt.

112. Was ist der Inhalt der „Schedel'schen Chronik"?

Dies für die damalige Zeit erstaunenswerthe Werk ist eine Art von Universum und besonders durch die Menge von Portraits damaliger merkwürdiger Personen, Päbste, Kaiser, Könige und Gelehrten, sowie von Städteprospekten sehr bemerkenswerth. Sein Verfasser ist Hartmann Schedel, ein Nürnberger Naturforscher. Die Holzschnitte sind von Wohlgemuth, seinem Mitarbeiter Johann Pleydenwurf und Arbeitern des Ateliers ausgeführt. Gedruckt wurde es von dem Buchdrucker Anton Koburger in Nürnberg 1493. Es ist in den Holzschnitten schon ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Arbeiten zu bemerken, namentlich darin, daß sich der rohe Umrißschnitt allmälig in eine mehr plastische Behandlung der Technik durch Anwendung von Ton- und Kreuzschnitt-Lagen verwandelt.

113. Sind sonst noch Werke bekannt, an denen Wohlgemuth mitgearbeitet?

Mit Sicherheit läßt sich seine Hand nur noch nachweisen in den Illustrationen zu der ebenfalls von Koburger 1483 gedruckten deutschen Bibel und zu dem „buch der schatzbehalter" oder „Schrein der waren reichthumer des heils", von Koburger 1491 gedruckt.

114. Welches sind die bedeutendsten Schüler Wohlgemuth's?

Außer Dürer, mit welchem das goldene Zeitalter der Holzschneidekunst beginnt, wird noch Kaspar Rosenthaler genannt, dem die Schnitte zu der „Legende des heiligen Franciscus" (1512) zugeschrieben werden.

115. Gab es denn nicht außerhalb Nürnbergs noch andere Formschneideateliers?

Es muß im Gegentheile nach dem großen Umfang der damaligen Production am Ende des 15. Jahrhunderts eine große Menge von Holzschneidern in Augsburg, Ulm, Frankfurt, Regensburg, Straßburg, sowie in den Niederlanden und in Italien gelebt haben. Doch sind nur wenige Namen auf uns gekommen.

116. Sind wenigstens die Werke derselben erhalten?

Außer den bereits genannten mag hier nur noch erwähnt werden der Hortus Sanitatis von Jacob Weydenbach, in Folio, eine Art Naturgeschichte mit Illustrationen. Die älteste Ausgabe ist von Peter Scheffer in Mainz gedruckt (1484), mit 150 Holzschnitten; eine spätere deutsche Uebersetzung (1485) enthält 380 Holzschnitte.

117. Welche außerdeutschen Länder kommen denn für die erste Entwicklung der Formschneidekunst in Betracht?

Hauptsächlich Italien, Frankreich und die Niederlande, sodann auch England und die Schweiz.

118. Was weiß man Näheres über die frühesten italienischen Formschneider und Holzschnittwerke?

Das erste mit Lettern gedruckte und mit Illustrationen versehene italienische Werk sind die Meditationes R. P. Dom. Joannis de Turre Cremata, welches 1467 zu Rom erschien, bestehend aus 34 Folioblättern und ebensoviel Holzschnitten, die aber wahrscheinlich von deutschen Holzschneidern gefertigt wurden und einen ziemlich rohen Charakter tragen. Dagegen zeichnen sich die aus den lombardisch-venetianischen und florentinischen Schulen hervorgegangenen Formschneider durch einen edeln und eleganten Stil aus, obschon sie über die bloßen Linearumrisse nicht hinausgehen. Dahin gehört besonders das Buch des Valturius über das Kriegswesen (zu Verona 1472 gedruckt), Bonsignore's prosaische Uebersetzung von Ovid's Metamorphosen (Venedig 1497, von den Gebr. Lignano gedruckt), besonders aber die Hypnerotomachie des Polifilo, deren Zeichnungen durch die

Schönheit der Komposition auf tüchtige italienische Meister schließen lassen. Letzteres Werk, zu deutsch „Kampf des Traums mit der Liebe“, wurde in der Aldini'schen Druckerei zu Venedig 1499 gedruckt. — Wenn also auch wahrscheinlich durch deutsche Einwanderer in Anregung gebracht, bildete sich die italienische Holzschneidekunst doch bald zu einer großen künstlerischen Tüchtigkeit aus. Die Arbeiten des Andrea del Virrocchio aus Venedig, des Hieronymus Mocetus aus Verona, des Gavardino aus Bologna u. A. übertreffen die der gleichzeitigen deutschen Holzschneider bedeutend, obgleich sie einfacher in der Technik sind. Besonders zeichneten sie sich in der Chiaroscuro-Manier*) aus, die sie, wenn nicht erfunden (Ugo da Carpi), doch jedenfalls sehr vervollkommnet haben.

119. Wie entwickelte sich der Holzschnitt in Frankreich?

Als das erste mit Holzschnitten gezierte Buch, welches in Frankreich erschien, wird eine Uebersetzung des Belial (Lyon 1482) betrachtet. In dieselbe Zeit gehören „la mer des histoires“, „la legende dorée“, „die syben zeit oder der curs von unser lieben Frawen“ von Clein, der zu Lyon



Fig. 14.

lebte und die Kunst des Abklatschens am frühesten gekannt zu haben scheint. Die unter dem Namen der „heures“ bekannten Andachtsbücher gehören sämmtlich schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Holzschnitte darin verrathen den Einfluß der van Eyck'schen Schule, deren Stil durch die flandrische Miniaturmalerei nach Frankreich hinübergebracht worden

*) Ueber die Technik des Chiaroscuro siehe Kap. 3, Frage 130.

war. Der hier beigedruckte Holzschnitt (Fig. 14) ist einer um 1502 erschienenen Ausgabe der „Heures à l'Usaige de Chartres", gedruckt von Simon Vostre, entnommen und liefert zugleich einen Beleg für die geschrotene Manier, wovon oben die Rede war.

120. Unterscheidet sich der französische Holzschnitt auch in der Technik vom deutschen?

Eine dem französischen Holzschnitt eigenthümliche Manier ist der sogenannte Intaglio-Schnitt, welcher wie bei der manière criblée des Kupferstichs (geschrotene Manier s. S. 62 Anm.) schwarze Hintergründe mit weißen Punkten anwandte. Bis 1520 fanden diese schon am Ende des 15. Jahrhunderts gebräuchlichen Holzschnitte große Verbreitung in Frankreich und Holland, weniger in Deutschland, bis sie durch die kunstgemäßere Anwendung des Kreuzschnitts verdrängt wurden.

121. Bis wie weit läßt sich der Holzschnitt in den Niederlanden zurückverfolgen?

Das erste, mit Holzschnitten gezierte typographische Buch ist der Fasciculus temporum, omnes antiquorum cronicas complectens, aus dem Jahre 1476, gedruckt zu Löwen von Joh. Veldener. Daß aber der Holzschnitt hier bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückdatirt, ist als historische Thatsache anzunehmen und übrigens bereits oben (s. am Schluß von Frage 97) bemerkt worden. Als Inkunabeln sind außerdem zu erwähnen: „Lewen Christi", „Nicolas Bergamensis dialogus creaturarum", „Fr. Bertoldi horologium devot." und die niederländische Ausgabe der Koburger'schen Bibel.

122. Welches ist der Charakter der holländischen Holzschnitte aus jener Zeit?

Derselbe wie der der deutschen. Auch darin haben sie Aehnlichkeit, daß die Formschnitte zu den illustrirten typographischen Büchern im Allgemeinen viel roher sind, als dies bei den gleichzeitigen italienischen und französischen Arbeiten der Fall war.

123. Werden aus dem 15. Jahrhundert holländische Holzschneider mit Namen aufgeführt?

Außer Lorenz Coster, dem die Holländer bekanntlich auch die Erfindung des Buchdrucks zuschreiben, und welcher schon vor 1470 gestorben sein muß, werden noch genannt Johann Anker van Zwolt, Voldeneer, Phillery und andere, bei denen es aber nicht historisch nachweisbar ist, ob sie sich außer dem Buchdruck auch mit der Holzschneidekunst befaßt haben. Lucas van Leyden und Walther van Assen gehören schon in die folgende Periode.

124. Was ist von dem englischen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts bekannt?

Das erste Buch mit Holzschnitten ist die zweite Ausgabe von Caxton's „Game and Playe of the Chesse", gewöhnlich in's Jahr 1476 gesetzt. Ebenfalls von Caxton erschien 1483 zu Westminster eine englische Uebersetzung der „goldenen Legende" von Jac. de Voragine, welche 444 Blätter mit einigen Holzschnittvignetten und im Anfange eine xylographische Gruppe von Heiligen enthält. Diesem Werke folgten bald mehrere andere, wie „Aesops Fabeln" u. s. f.

125. Was weiß man von dem Holzschnitt in der Schweiz vor 1500?

Wenig oder Nichts. Der Hauptsitz ist hier Basel, wo die illustrirte Ausgabe von Sebastian Brant's „Narrenschiff" gedruckt wurde. Der Charakter der Holzschnitte ist derselbe wie bei den niederländischen und deutschen Holzschnitten.

126. Welches Resultat läßt sich also aus dem Bisherigen über die Entwicklung des Holzschnitts bis 1500 ziehen?

Zunächst ist zu bemerken, daß die Menge von illustrirten Werken aller Art unglaublich groß war. Das einmal geweckte Bedürfniß nach Anschaulichkeit der Darstellung war so gebieterisch, daß selbst wissenschaftliche Werke, um einen größeren Leserkreis zu finden, wenigstens arabeskenartig verzierte Titel, figurirte Initialen und sonstige Ausschmückungen aller Art haben mußten, die sämmtlich von Formschneidern ausgeführt wurden. Besonders in der Figurirung der Anfangsbuchstaben suchten sie ihr Talent zu zeigen und verwandten eine Fülle von architekto-

nischem Witz und ornamentaler Satyre auf ihre Komposition. Namentlich gilt dies von den französischen Andachtsbüchern (heures), von den Dedikationen, die dem Inhalt der Bücher vorausgeschickt wurden, und in denen die Wappen und Embleme der Fürsten, geistlichen Oberen und Mäcenen, denen das Buch dedicirt war, in höchst komplicirter und pompöser Weise ornamentirt wurden. Dasselbe geschah oft bis zur Unkenntlichkeit mit den Emblemen und Monogrammen der Formschneider selbst und der Verleger und Drucker, welche auf den Titeln angebracht wurden.

127. **Welche Gebiete waren es denn besonders, mit deren Illustration sich diese Werke befaßten?**

Der Umfang derselben ist ein so großer, daß er hier nur annäherungsweise bestimmt werden kann. Was an Chroniken, Romanen, Reisebeschreibungen, volksthümlichen Gedichtsammlungen, medicinischen und naturwissenschaftlichen Werken, Andachts- und Gebetbüchern, Abhandlungen über verschiedene Künste und Gewerbe, klassischen Autoren in der Urschrift und in Uebersetzungen, und besonders an Bibelübersetzungen geschaffen ward — und davon war die Zahl Legion —, wurde auf die mannigfachste Weise durch mehr oder minder passende Holzschnitte erläutert und kommentirt. Freilich läuft viel Aberglauben dabei mit unter. Aber der Anstoß, welchen das Volk dadurch erhielt, um sich über die Welt und die Natur, über Kunst, Gewerbe, Wissenschaft und öffentliches Leben zu belehren, ist doch nicht hoch genug anzuschlagen; ebensowenig die Förderung, welche die zeichnende Kunst selbst und die Reinigung des Geschmacks dadurch gewann.

Drittes Kapitel.

Zweite Periode: Blüthezeit des älteren Holzschnitts (1500—1550).

A. Albrecht Dürer und die Nürnbergische Schule.



Finden sich authentische Belege dafür, daß Albrecht Dürer eigenhändig die unter seinem Namen bekannten Holzschnitte geschnitten, oder hat er nur die Zeichnungen auf den Holzstock entworfen?

Ueber diese Frage ist von vielen Forschern hin- und widergestritten worden; namentlich v. Rumohr, welcher sich für die „Eigenhändigkeit", Sotzmann, der sich dagegen erklärte. Thatsache ist, daß es ebensowenig authentische Beweise dafür wie dagegen giebt. Es läßt sich indeß nicht läugnen, daß schon die ersten Holzschnitte — sechszehn Illustrationen zur „Apokalypse" aus dem Jahre 1498 —, die seinen Namen tragen, in hervorragender Weise Alles, was bis dahin im Holzschnitt geleistet worden war, übertreffen; jedoch nicht sowohl in Rücksicht auf die xylographische Technik als auf den künstlerischen Charakter der Komposition. Die jetzt häufiger stattfindende Anwendung der Kreuzschnitte liefert ebenfalls den Beweis, daß nur die Zeichnung, nicht der Schnitt selbst von Dürer herrührte, weil die Ausführung der Kreuzschnitte mühsamer und zeitraubender ist. Dennoch ist es mehr als wahrscheinlich, daß Dürer oft selbst Hand angelegt, vielleicht auch wohl selber einmal einen Holzschnitt ganz ausgeführt hat. Daß er diese Technik zu hand-

haben verstand, unterliegt keinem Zweifel, daß er sie aber, statt sie den Technikern von Fach zu überlassen, bei allen oder auch nur bei vielen seiner Arbeiten wirklich ausübte (abgesehen von den etwaigen Korrekturen), ist mindestens sehr unwahrscheinlich. Daß übrigens die Namen Derjenigen, welche die Dürer'schen Zeichnungen geschnitten haben, nicht genannt sind, erklärt sich aus der mehr handwerksmäßigen Stellung, welche die Formschneiderei einnahm. Wie heute beim Bau eines Palastes nur der Name des Architekten, nicht die der ausführenden Bauhandwerker genannt werden, so konnte es damals keinem Formschneider einfallen, neben das Dürer'sche Monogramm noch das seinige setzen zu wollen.

129. Was ist von Dürer's Lebensumständen bekannt?

Albrecht Dürer wurde am 20. Mai 1471 zu Nürnberg geboren und starb daselbst am 6. April 1528, im 57. Jahre seines Lebens. Sein Taufpathe war der berühmte Buchdrucker Anton Koburger. Sein Vater, ein tüchtiger Goldschmied, leitete seinen ersten Unterricht im Zeichnen und brachte ihn als 16jährigen Jüngling im Jahre 1486 zu Meister Wohlgemuth in die Lehre, um bei diesem die Malerkunst und Formschneiderei zu erlernen. Nach vierjähriger Lehrzeit (1490) ging er zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien und anderen Ländern. Nach seiner Rückkehr verheirathete er sich mit Agnes Frey, die er in seinem Tagebuch als eine Xantippe bezeichnet. Von 1505 bis 1507 hielt er sich abermals in Italien auf, besonders zu Venedig und Bologna, wo er mit den bedeutendsten Meistern der florentinischen und venetianischen Malerschulen in einen intimen Verkehr trat, den er in seinen Briefen an seinen Freund Pirckheimer ausführlich schildert. Später begab er sich 1520 zur Krönung Karl's V. nach den Niederlanden. Von da ab blieb er bis zu seinem Tode in Nürnberg.

130. Welches sind die hauptsächlichen Holzschnittwerke Dürer's?

1. Die ersten Holzschnitte, welche von ihm 1498 erschienen, sind 16 Folioblätter der illustrirten „Apokalypse" unter dem Titel „Die heimliche Offenbarung Johannis". Auf der letzten Seite befinden sich die Worte „gedrücket zu Nurnburgk durch

Albrecht Durer, Maler, nach Christi Geburt MCCCC und darnach im xcviij jar." Dieses Werk macht mit der ganzen bis dahin gebräuchlichen Art des Holzschnitts einen Abschluß und beginnt eine durchaus neue Epoche der Formschneidekunst. Denn statt der handwerksmäßigen und oberflächlich rohen Manier, mit welcher die damaligen Formschneider mittelmäßige Zeichnungen auf Bestellung und ohne jeden künstlerischen Werth ausgeführt hatten, befleißigten sie sich jetzt einer sorgfältigeren Ausführung und gingen mit den Zeichnern Hand in Hand. Der



Fig. 15.

Schnitt zeigt, obzwar immer noch etwas roh, doch schon eine größere Freiheit und Beweglichkeit. Es scheint, daß Dürer die Zeichnungen auf den Holzstock mit Feder und Tinte vollendet habe, und die Kreuzlagen finden sich schon öfter angewandt. Im Jahre 1502 erschien eine Nachdruckausgabe dieser Holzschnitte zu Straßburg von Hieronymus Greff aus Frankfurt, und im Jahre 1511 veranstaltete Dürer selbst eine zweite privilegirte Originalausgabe.

2. In demselben Jahre 1511 veröffentlichte er sein zweites großes Werk, „das Leben der Maria", welches 19 große

Holzschnitte und eine kleine Vignette auf dem Titelblatt enthielt, von welcher letzteren wir (s. Fig. 15) eine verkleinerte Kopie geben, Einige Ausgaben sind mit einem versificirten Text begleitet, der auf die Rückseite der Holzschnitte mit der Presse gedruckt ist. Von allen Dürer'schen Madonnen ist diese kleine Vignette übrigens eine der besten. Ihre Haltung ist voller Einfachheit und inniger Empfindung. Der Kontrast zwischen Licht- und Schatten ist kräftig, ohne an Weichheit zu verlieren, die Gewandung reich und effektvoll.

3. Die sogenannte „Große Passion", bestehend aus einer Reihe von 11 Holzschnitten mit einer Vignette (siehe Figur 16) erschien unmittelbar nach dem „Leben der Maria".



Fig. 16.

Die Schnitte sind $15^1/_2$ Zoll hoch und $11^1/_4$ Zoll breit. Der Titel lautet vollständig: „Passio Domini nostri Jesu, ex Hieronymo Paduano, Dominico Mancino, Sedulio et Baptista Mantuano, per fratrem Chelidonium collecta, cum figuris Alberti Dureri, Norici pictoris." Diese Blätter zeigen bereits den gewaltigen Aufschwung, welchen die Form-

schneidekunst unter Dürer's kunstgeübter Hand in wenig Jahren gewonnen hatte. Charakter, Schärfe und Kraft des Ausdrucks finden sich darin mit einfacher Naturwahrheit und Adel der Haltung vereinigt. In technischer Beziehung ist die Reinheit und Zartheit des Schnitts, die plastische Abrundung der Formen und die Kraft der Licht- und Schattengegensätze zu bewundern. In dieser Beziehung können diese meisterhaften Blätter als ein Triumph der Holzschneidekunst betrachtet werden, namentlich auch in Rücksicht darauf, daß sie ihrer wahren Bestimmung, eine prägnante Wiedergabe der freien Handzeichnung zu sein, ohne in schwächliche Nachahmung der Kupferstichmanier zu verfallen, in hohem Grade nachkommen. Aber auch nach anderen Seiten hin erheben sich diese Dürer'schen Holzschnitte weit über alles bis dahin Geleistete. Die Figuren sind besser gruppirt und heben sich nicht mehr so hart von dem nackten Hintergrunde ab, treten vielmehr in weichen Umrissen, obwohl in voller Körperhaftigkeit hervor; auch sind die Gesetze der Perspektive beobachtet, die Hintergründe nicht mehr kahl, sondern ausgefüllt und gut betont, und der dekorative Theil der Staffage durch Hinzufügung von Kindern, Kräutern, Thieren und anderen Nebendingen wohl berücksichtigt: kurz es herrscht in diesen Kompositionen eine Lebendigkeit, Wahrheit und Mannigfaltigkeit, von welcher man kurz vorher noch keine Ahnung hatte.

4. Die sogenannte „Kleine Passion“, welche nächstdem veröffentlicht wurde, besteht aus 37 Holzschnitten in kleinerem Format. Sie wurden nebst dem „Leben der Maria“ und den anderen Dürer'schen Werken von dem berühmten italienischen Kupferstecher Marc Antonio Raimondi in Kupfer gestochen.

Die beiden „Passionen“ und „das Leben der Maria“ sind ohne Bedenken als das Vorzüglichste zu betrachten, was Dürer überhaupt an Holzschnitten geschaffen hat. Es herrscht darin eine Reinheit künstlerischer Anschauung und eine Großartigkeit der Darstellung, die sie zu unerreichten Meisterwerken der Holzschneidekunst bis auf die heutige Zeit machen.

Außer ihnen sind noch als einzelne Blätter Dürer's zu erwähnen:

1. „Enthauptung Johannis des Täufers" (1510). — 2. „Die Anbetung der heiligen drei Könige" (1511). — 3. „Gott Vater, der den todten Leib Christi zum Himmel trägt" (1511). — 4. „Die heilige Familie und zwei Engel in der Halle" (1511). — 5. „Die heilige Dreifaltigkeit" (1511). — 6. „Die Marter der heiligen Katharina" (1515). — 7. „Ein Rhinoceros" (1515). — 8. „Der große Christoph" (1515). — 9. „Christus am Kreuz" (1516). — 10. „Die Madonna mit der Birne" (1518). — 11. „Das Brustbild Kaiser Maximilian's I." (1519), 15 3/4 Zoll hoch und 12 Zoll breit. — 12. „Das Portrait von Ullrich Varnbüler" (1522). — 13. „Ein großer Christuskopf mit der Dornenkrone" (ohne Datum). — 14. „Das öffentliche Bad" (ohne Datum). — 15. „Die acht Heiligen von Oesterreich" (ohne Datum). — 16. „Das Abendmahl" (1523). — 17. „Das Portrait Dürer's" (1527). — 18. „Die Belagerung einer Festung" (1527) in zwei Platten.

129. Ist von einem oder dem andern dieser Blätter etwas Besonderes zu bemerken?

Das **Portrait von Varnbüler** und das **Rhinoceros** sind in Chiaroscuro gedruckt, und zwar das letztere Blatt in den Farben schwarz, weiß und blau.

130. Was versteht man eigentlich unter Chiaroscuro?

Der Name Chiaroscuro, im Französischen clairobscur,*) d. i. Helldunkel, könnte zu dem Mißverständniß Veranlassung geben, als ob dabei an jene malerische Kontrastwirkung von Licht und Schatten zu denken sei, durch welche Correggio besonders berühmt ist. Man versteht beim Holzschnitt vielmehr darunter nur einen vermittelst mehrerer Holzplatten hergestellten verschiedenfarbigen Druck, welcher dem Bilde das Ansehen einer getuschten Zeichnung giebt. Die älteren Chiaroscuro's wurden selten mit mehr als drei Stöcken ausgeführt, und zwar so, daß von dem ersten die allgemeinen Umrisse des Gegenstandes der

*) Oder auch en camayeux genannt, weil die Blätter den grau in Grau mit weißer Farbe gehöhten Zeichnungen oder Malereien glichen, mit denen ältere italienische und deutsche Maler die Wände von Palästen verzierten.

Zeichnung und die tieferen Schatten, von dem zweiten die helleren Schatten und Mitteltöne, von dem dritten die Abstufungen der einzelnen Töne bis zum Licht gedruckt wurden. Gewöhnlich wandte man als Farbenbasen der drei Stöcke Schwarz, Grau und Braun, zuweilen auch Blau oder Grün an. Die Italiener, besonders der Kunstschriftsteller Vasari, schrieben diese Erfindung dem Italiener Ugo da Carpi zu; neuere Untersuchungen aber haben es zweifellos gemacht, daß bereits vor 1518, welches Datum der erste Holzschnitt da Carpi's trägt, diese Manier in Deutschland gebräuchlich war, wie z. B. eine „Ruhe in Aegypten" von Lucas Cranach vom Jahre 1509, zwei Holzschnitte von Hans Baldung Grün, „die Hexen" (1509) und „Adam und Eva" (1510), ein „Portrait des Papstes Julius II." von Hans Burgkmair (1512) und „die Karte von Lothringen" in der Kosmographie des Ptolomäus (1513), worin die Berge und Wälder grau, die Zeichen der Hauptorte und die Namen roth und die kleineren Ortsnamen schwarz gedruckt sind, beweisen; des „Rhinoceros" von Dürer (1515) nicht zu gedenken. Indessen bleibt dem Italiener immerhin das Verdienst, diese Manier zu einer Vollendung gebracht zu haben, die sie in Deutschland noch nicht hatte.

131. Was ist sonst noch von Dürer's künstlerischer Thätigkeit für den Holzschnitt bekannt?

Es sind zunächst noch zwei Riesenholzschnitte zu erwähnen, für welche er, auf Veranlassung des kunstverständigen Kaisers Maximilian, die Zeichnungen lieferte: der „Triumphwagen" und der „Triumphbogen". Der erstere, von Hieronymus Resch in Holz geschnitten, darf nicht mit dem meist nach Burgkmair'schen Zeichnungen geschnittenen „Triumph Maximilian's" verwechselt werden, obschon es wahrscheinlich ist, daß auch bei diesem Holzschnittwerk Dürer mitgewirkt hat. Der „Triumphwagen" besteht aus 8 besonderen Stöcken, welche zusammen ein Bild von 7 Fuß 4 Zoll Länge und 18 Zoll Höhe darstellen. Der Kaiser sitzt auf einem geschmückten Wagen, begleitet von allegorischen weiblichen Figuren, welche die Gerechtigkeit, die Wahrheit, die Milde und andere Regententugenden dar-

stellen. In ähnlicher Weise sind auch die Bestandtheile des Wagens selbst symbolisirt: Der Wagenlenker ist die Vernunft (Ratio), die Räder heißen Magnificentia und Dignitas, die Zügel Nobilitas und Potentia. Gezogen ist der Wagen von 6 prächtig aufgeschirrten Rossen, geführt von ebensoviel allegorischen Figuren. Die erste Ausgabe des Werkes erschien 1522 zu Nürnberg. — Der „Triumphbogen" besteht aus 92 besonderen Stöcken, welche zusammen ein Bild von 10 1/2 Fuß Länge und 9 1/2 Fuß Höhe darstellen. Außerdem enthält er fünf Folioseiten erklärenden Text von John Stabius, Poeten des Kaisers. Das umfangreiche Werk enthält zunächst drei Eingänge mit allegorischen Beziehungen. Ueber dem mittleren steht der große Thron mit der kaiserlichen Krone und einer deutschen Inschrift zu Ehren Maximilian's, nebst verschiedenen Illustrationen aus dem Leben des Kaisers. Das Ganze ist eine Art allegorischer Illustration der Hauptmomente der deutschen Geschichte bis auf Maximilian herab. Uebrigens erlebten weder der Kaiser noch Dürer selbst die Vollendung des Werkes, da 1528, dem Jahre seines Todes, noch ein kleiner Holzstock zu schneiden übrig blieb. Vom künstlerischen Gesichtspunkt hält es allerdings keinen Vergleich mit der „Apokalypse" und den anderen Dürer'schen Werken aus. — Außer diesen großen Holzschnittwerken sind von Dürer nach seiner Rückkehr von Holland nur noch drei Blätter für den Holzschnitt gezeichnet worden, nämlich, außer den beiden bereits oben (unter Nr. 17 und 18) verzeichneten, sein „Wappen", wovon wir auf S. 86 eine Abbildung (Fig. 17) geben.

132. Welche Holzschneider gehören gleichzeitig mit Dürer und nach ihm der Nürnberger Schule an?

Theils als seine Zeitgenossen, theils als seine Schüler sind zu nennen: Wolfgang Resch, Hans Sebald Beham, E. Schön, F. Springinklee, A. Hirschvogel, F. S. Lautensack, Stephan Hamer und besonders Hans Schäufelein.

133. Was ist von ihren Arbeiten und ihrem Leben bekannt?

Hans Sebald Beham (1500—1550) war in Nürnberg geboren und wurde zu Frankfurt als Wirth eines lieder-

lichen Hauses ersäuft. Rücksichtlich der Komposition seiner Holzschnitte ist für ihn charakteristisch, daß er die humoristische Seite des Gemeinen und das Satyrische des Trivialen ebenso scharf auffaßte, wie er den noblen Ausdruck edler Naturen wiederzugeben im Stande war. Seine „Bauernscenen“ sind in ihrer Art ebenso vortrefflich, wie seine „Madonnen“ und Illustra-



Fig. 17.

tionen zur Bibel. Zu seinen besten Holzschnitten gehört sein „Brunnen der Jugend“, das „Kirchweihfest“, der „Nürnberger Soldatenzug“ und andere Blätter. Sonst sind besonders zu erwähnen die 27 Holzschnitte zur „Apokalypse“, 67 Holzschnitte zu dem merkwürdigen Buch: „Das Babstum mit sei-

nen Gliedern gemalet und beschrieben etc.“, mit satyrischen Versen und einer Nachschrift von Martin Luther (1526), sowie eine Folge von Holzschnitten zu einer „allgemeinen Cronica“, welche in Frankfurt 1535 erschien. Außerdem hat er einige technische Abhandlungen mit Illustrationen veröffentlicht, wie das „Kunst- und Lehrbüchlein“, die „Proporcion der Roß“ u. s. f. (1528 zu Nürnberg). — Aehnliche Abhandlungen schrieben auch Erhard Schön, A. Hirschvogel, Wolfgang Resch u. A. Ersterer gab mit Springinklee eine illustrirte Bibel, sowie einen „Hortulus animae“ heraus. — Lautensack ist durch seine illustrirte Ausgabe von Frankolin's „Turnierbuch“ bekannt. — Indeß gehören diese Holzschneider doch nur in die zweite Klasse der nürnberger Schule. Wichtiger ist Hans Schäuffelein, welcher zwischen 1490 bis 1540 lebte. Unter der großen Menge von illustrirten Werken, die von ihm herrühren, nimmt der „Teuerdank“ die erste Stelle ein, worin die Abenteuer des „hochberümbten Helds und Ritters Tewrdanks“ beschrieben und mit 118 Holzschnitten von Schäuffelein u. a. Künstlern illustrirt waren. Er ist ein allegorisches Epos mit moralischer Tendenz, welches vom Kaiser Maximilian und seinem Privatsekretär Melchior Pfintzing verfaßt sein soll. Die typische Ausstattung — er erschien zuerst 1517 in Nürnberg — ist sehr prachtvoll und mit vielem ornamentalen Beiwerk versehen; in letzterer Beziehung ist zu bemerken, daß in ihm zuerst der Frakturbuchstabendruck in Anwendung kam. Die Zeichnungen rühren wahrscheinlich sämmtlich von Schäuffelein's Hand her, obwohl nur auf einigen sein Monogramm steht. Der Schnitt der Illustrationen wurde großentheils von Jobst de Necker geleitet. — Nachdem Schäuffelein 1515 Nürnberg mit Nördlingen vertauscht hatte, begann sich sein Talent in fruchtbarer Weise sowohl auf dem Gebiet der Malerei wie der Holzschneidekunst zu entwickeln; namentlich sind in letzterer Rücksicht zu erwähnen: 35 Blätter zur „Passion“, „der deutsche Cicero“ (Augsburg 1534), woran außer ihm auch Dürer, Holbein, Beham u. A. mitgearbeitet haben sollen, sowie die „Passion“

von Wolffgang von Mann, deren Illustrationen er im Verein mit Burgkmair herstellte. Außerdem sind zu erwähnen die Zeichnungen zur „Legende der heiligen Katharina" (Augsburg 1515), zu „Xenophon's Cyropädie", zum „Plenarium", zum „Evangelienbuch" des Geiler von Kaisersperg, zu Osiander's und Hans Sachs' „Weissagungen vom Pabstthum", und zu verschiedenen klassischen Autoren.

B. Die augsburger Schule.

134. Welches ist der Hauptrepräsentant derselben?

Hans Burgkmair, geboren zu Augsburg 1473 und daselbst gestorben 1531. Er war Freund und Mitarbeiter Dürer's an der Illustration der großen, durch Kaiser Maximilian veranlaßten Holzschnittwerke. Sein Hauptwerk ist der „Weiß-Kunig", dessen Plan vom Kaiser herrührt und das die Regierungszeit seines Vaters Friedrich III. und sein eignes Leben illustrirt. Das Manuskript, von dem Sekretär des Kaisers, Treitzsauerwein, geschrieben, sowie die 237 Holzstöcke werden noch jetzt in der wiener Bibliothek aufbewahrt; 24 davon tragen das Monogramm Burgkmair's, einige sind von Springinklee, Schäuffelein u. A. Wiederabgedruckt wurden dieselben 1775. Der Charakter der Zeichnung hat Aehnlichkeit mit dem der Zeichnungen zum „Teuerdank", die Ausführung der Holzschnitte ist sehr verschiedenartig. — Das zweite große Werk, dessen Illustrationen von Burgkmair herrühren, ist der „Triumph Kaiser Maximilian's I." (hierzu Fig. 18), ein Werk, das zu den vorzüglichsten Denkmälern der Xylographie damaliger Zeit gehört. Es wurde unter der persönlichen Leitung des Kaisers ausgeführt, doch erlebte er dessen Vollendung nicht mehr. Auch die 135 Holzstöcke zu diesem Werk werden in der wiener Bibliothek aufbewahrt, ihre Ausführung fällt zwischen 1516 und 1525. Zu den Holzschneidern desselben gehören Hieronymus Resch, Johann von Bonn, Cornelius und Wilhelm Liefringk, Jobst



Fig. 18.

von Necker u. s. f. Von anderen Werken Burgkmair's sind noch zu erwähnen: „Die Heiligen von Oestreich", 119 Blätter, „des hochberühmptesten Geschichtsschreybers Justini wahrhaftige Hystorien", deutsch von Boner, Petrarch's „Trostspiegel", wovon die Holzschnitte auch in „Plinius historia nat.", „Polydorus Virgilius" und Pauli's „Schimpf und Ernst" angewandt wurden. — Nächst Dürer ist Burgkmair einer der besten Zeichner jener Zeit.

C. Die regensburger Schule.

135. Welche Künstler und Werke sind aus dieser Schule zu nennen?

Ein tüchtiger Künstler derselben ist Albrecht Altdorfer, welcher 1486—1538 lebte. Seine Manier nähert sich der Dürer'schen. Man kennt von ihm gegen 80 Holzschnitte, darunter 38 Illustrationen zum „Sündenfall und Erlösung". — Außer ihm ist noch Michael Ostendorfer zu nennen, welcher das 1539 erschienene seltene Werk: „Warhafftige Beschreibung des andern Zuges in Oestreich wider die Turken, gemeyner Christenheit Erbfeinde" illustrirte.

D. Die sächsische Schule.

136. Welche Künstler treten in dieser besonders hervor?

Vor Allen Lucas Cranach, geboren 1472 zu Kronach im Bambergischen, daher sein Name — denn sonst wird er Lucas Müller oder auch Sunder genannt —, gestorben 1553 zu Weimar. Abgesehen von seiner Bedeutung als Maler, ist er auch als Holzschnittzeichner sehr bedeutend. Es werden von ihm eine große Menge von Blättern und illustrirten Werken angegeben, von denen einige bis zum Jahr 1492 zurückdatiren. Die vorzüglichsten der letzteren sind seine „Große Passion", „Die Offenbarung Johannis", ein „Hortulus animae", „Die Apostel", Luther's „Satyre auf das Pabstthum", „Antithesis

figurata vitae Christi et Antichristi" u. a. m. Von einzelnen Blättern sind zu nennen: „Die Versuchung des heiligen Antonius", „Adam und Eva im Paradiese", „Johannes in der Wüste", „Das Urtheil des Paris" u. a. m.; außerdem eine Menge Portraits berühmter Personen aus dem sächsischen Hause, von Luther, Melanchthon und anderen Personen. — Im Allgemeinen stehen die Holzschnitte Cranach's sowohl in der Zeichnung wie in der Ausführung hinter den Dürer'schen zurück. Sein Stil, obwohl nicht ohne Leben und Charakter, ist doch hart und trocken. — Außer ihm werden noch genannt G. Leigel, welcher Emser's „Neues Testament" illustrirte, und einige andere, unbedeutende Holzschneider.

E. Die alemannische Schule.

137. Welche Stellung nimmt die alemannische Schule zu den vorbenannten ein?

Die alemannische Schule umfaßt theils die elsäßische Schule, welche besonders durch die straßburger Künstler repräsentirt wird, theils die schweizer Schule, deren Hauptsitz Basel ist. Beide, besonders aber die erstere, stehen in engster Beziehung zur nürnberger Schule, wie denn einer der bedeutendsten Holzschneider des Elsaß, Hans Baldung Grün, geboren zu Schwäbisch-Gmünd um 1476, geradezu als Schüler Dürer's bezeichnet wird. Er war einer der fruchtbarsten Meister seiner Zeit. Unter seinen Werken sind zu nennen die Chiaroscuro's: „Die Kreuzesabnahme", „Die Hexenküche"; ferner „Adam und Eva", „Christus und die Apostel", „Der trunkene Bacchus".

Wie Grün zu Straßburg, so wirkte Urs Graf zu Basel. Er war um 1478 geboren, und illustrirte, theilweise in Verbindung mit Grün, eine Reihe von Werken, darunter eine „Große Passion", ein „Plenarium" u. a., welche sämmtlich in den Anfang des 16. Jahrhunderts fallen. — Der bedeutendste Künstler aber der baseler Schule — nicht nur in diesem Gebiet, sondern besonders in der Malerei — war Hans Holbein der Jüngere.

138. Was ist vom Leben Hans Holbein's bekannt?

Wie gewöhnlich angenommen wird, war er zu Augsburg 1498 geboren. Im Jahre 1520 erhielt er zu Basel das Bürgerrecht, wo von ihm noch in späterer Zeit eine Menge Gemälde vorhanden waren. Das Familienbild des damaligen baseler Bürgermeisters, Jakob Meyer, gegenwärtig in der dresdener Galerie, malte er kurz vor seiner Reise nach England, wohin er sich 1526 begab und wo er bei dem berühmten Thomas Morus die freundlichste Aufnahme fand. Er wurde der Günstling des tyrannischen Königs Heinrich's VIII. Basel besuchte er noch einige Mal und starb zu London 1554 an der Pest.

139. Was ist der Charakter der Holbein'schen Kompositionen?

Sie zeichnen sich besonders durch ein tiefes Verständniß des geistigen Charakters und des psychologischen Ausdrucks, sowie durch eine großartige Auffassung und ein zartes Eingehen in die Natur aus. Seiner Zeichnung kann man vielleicht zuweilen den Vorwurf der Inkorrektheit, nie aber den der Unbedeutendheit oder Ausdruckslosigkeit machen. Was seine Stellung zur Holzschneidekunst betrifft, so sind, als eine Specialität in Bezug auf die Motive, seine Kompositionen des „Todtentanzes" hervorzuheben.

140. Welche Bedeutung in moralischer und ästhetischer Beziehung haben „die Todtentänze"?

Zunächst ist darin keineswegs blos die triviale Hinweisung auf die Hinfälligkeit des menschlichen Daseins und auf die Vergänglichkeit der irdischen Dinge ausgesprochen, sondern es ist dabei besonders das Moment der scherzhaften Ironie zu berücksichtigen, d. h. auf den Ausdruck des Todten**tanzes** das meiste Gewicht zu legen. Diese Ironie, welche in dem grotesken und fast schauerlichen Kontrast des in das Nichts zurücksinkenden warmen und sich übermüthig spreizenden Weltlebens mit der des als „lustige Person" auftretenden Gerippes liegt, ist als ein natürliches Resultat der das Mittelalter entnervenden Pfaffenascetik aufzufassen, welche überall die Harmlosigkeit irdischer Freuden verdammte und als Teufelswerk verschrie. Dem harmlosen Tanze der Bauern stellte so die mönchische Verbissenheit den Tanz des Todes gegenüber als eine Persiflage der irdischen

Freude. Diese Idee war jedoch nur der Ausgangspunkt der weiteren Darstellungen. Als sich die Kunst und besonders Künstler wie Holbein der Ideen bemächtigten, da drückte der „Todtentanz" nicht mehr die mönchische Verhöhnung der irdischen Lustbarkeit, sondern die Ironie gegen die Kleinlichkeit und Jämmerlichkeit der Menschen überhaupt, der Lüge und Dummheit der Kastenunterschiede, mit Einschluß der Priester selbst, aus. Immerhin aber blieb die Ironie die Haupttendenz des Todtentanzes, und am schärfsten trat der in ihr liegende Hohn gegen die Träger des Kastendespotismus, Fürsten, Bischöfe, Advokaten u. s. f., in milderer Form, zur sanften Ironie abgestuft, gegen die niederen Klassen, gegen Bürger, Bauern, Kinder, das gebrechliche Alter u. s. f. hervor. Auch diese satyrische Opposition gegen den damaligen Zeitgeist des Mittelalters, wie er sich in der Idee der „Todtentänze" ausspricht, ist als einer der Vorläufer der Reformation zu betrachten.

141. Was ist geschichtlich über den Ursprung der „Todtentänze" bekannt?

Die allegorische Darstellung des Todes, als der Macht, welche keinen Unterschied macht zwischen Vornehm und Gering, Arm und Reich, Jung und Alt, war eine Lieblingsidee des Mittelalters. Vorzugsweise findet man diese Darstellung in alten Kirchen, wie in der des Dominikanerklosters zu Basel, welche sicheren historischen Nachrichten zufolge aus dem Jahre 1312 herrührt. Eine zweite Darstellung des Todtentanzes, ebenfalls zu Basel, schreibt sich aus der Zeit um 1439 her, in welchem Jahre dort die große Pest ausbrach. Aber nicht blos Gemälde, sondern auch schon Holzschnitte, welche den Todtentanz darstellten, gab es im 15. Jahrhundert, lange vor Holbein. Zu den ältesten Holzschnitten dieser Art gehören die französischen, z. B. „la Danse macabre imprimée par ung nommé Guy Marchand etc. Paris 1485", welches Werk öfters edirt und vermehrt wurde. Zwischen 1500 und 1530 erschienen zu Paris, Rouen, Lyon, Leipzig und anderen Städten eine lange Reihe von Werken, welche sämmtlich Variationen desselben Themas enthielten.

142. Wodurch charakterisiren sich die Holbein'schen Todtentänze im Gegensatz zu den früheren Darstellungen?

Hauptsächlich erheben sie sich über die typische Auffassung durch den tiefsinnigen und geistvollen Humor, mit welchem das Gerippe des Todes, ohne jedoch aus den Grenzen der herkömmlichen Vorstellung herauszugehen, in eine lebendige und äußerst bewegliche Gestalt verwandelt wird. In der Stellung desselben, im Auftreten, in der Wendung seiner Knochenglieder liegt eine Komik, die durch ihren Gegensatz zu dem ernsten und grausenhaften Objekt der Darstellung als eine großartige Ironie der Lebensanschauung sich erweist. In künstlerischer Beziehung ist besonders die drastische Gestaltung der verschiedenen vom Tode überraschten Personen bewundernswürdig. Obgleich sie, jede für sich, eine bestimmte Klasse der Gesellschaft repräsentiren, so sind sie doch andererseits stets voll individuellen Lebens und ganz bestimmte Persönlichkeiten. Durch diese Auffassung der alten Idee des „Todtentanzes" ist Holbein ebensoweit darüber hinaus zu einer originellen Behandlung derselben gegangen, wie Goethe in seinem „Faust" über die alte Volkssage des Teufelsbanners.



Fig. 19.

143. Was ist in xylographischer Beziehung zu dem Holbein'schen „Todtentanz" zu bemerken?

Derselbe erschien 1538 zu Lyon unter dem Titel: „Les simulachres et historiées faces de la Mort, autant elegam-

ment pourtraictes que artificiallement imaginées. A Lyon. Soubs l'escu de Coloigne M. D. XXXVIII" und am Ende des Buches: „excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres 1538." Die Zahl der Holzschnitte in dieser ersten Ausgabe beläuft sich auf 41; über jedem ist ein kurzer Bibeltext aus der Vulgata und unten 4 Reihen französischer Verse, welche als Uebersetzung des oberen Spruchs sich auf die Darstellung beziehen. Unter den folgenden zahlreichen Ausgaben, denen viele neue Schnitte hinzugefügt wurden, befindet sich eine deutsche vom Jahr 1544 zu Augsburg, wozu die Holzschnitte von „Jobst Dannecker Formschneyder" gefertigt wurden, und eine italienische zu Venedig 1545. — Diese Holzschnitte, worunter wir die von Holbein auf die Stöcke entworfene Holzschnittzeichnung mitbegreifen, zeigen die ältere Xylographie auf einem Standpunkt höchster Vollendung des psychologischen Ausdrucks und der Tiefe der Erfindung, womit die feinere und zartere Technik Hand in Hand geht. Der nebenstehende Holzschnitt (Fig. 19), eine Probe des Lyoner Todtentanzes, stellt den „Tod des Greises" dar und gehört nächst der berühmten „Herzogin" zu den vollendetsten Kompositionen dieses merkwürdigen Werkes.

144. **Wie verhalten sich in dieser Beziehung die Holbein'schen Holzschnitte zu den Dürer'schen?**

Der Unterschied zwischen ihnen ist in jeder, auch in äußerlicher Beziehung ein sehr bedeutender. Wie Dürer's Holzschnitte meist ein großes, oft kolossales Format haben, so beruht auch der Charakter derselben in der einfachen Großartigkeit und Noblesse der Gestaltung, während Holbein's Blätter schon in der Kleinheit das Streben nach dem Charakteristischen des Geberdlichen und Seelenhaften verrathen. Nur in der einfachen Reinheit ihrer Technik, die stets die Mittel dem künstlerischen Zweck unterordnet, kommen beide Richtungen überein. In den Holbein'schen Holzschnitten ist jede Linie charakteristisch und ausdrucksvoll, in ihnen zeigt sich die Kunst, mit möglichst wenig Mitteln möglichst viel zu erreichen, in einer Vollendung, wie sie selbst heute von keinem Meister erreicht wird. Auf äußerlichen Schmuck, auf malerische Wirkung wird



Fig. 20.

nichts gegeben: Alles ist nur Zeichnung, d. h. ausdrucksvolle Linie. Mit diesen Werken hat die ältere Holzschneidekunst ihre höchste Stufe erreicht.

145. Was ist sonst von Holbein'schen Werken dieser Art bekannt?

An den „Todtentanz" schließt sich unmittelbar das sogenannte „Todtentanzalphabet" oder „Der Todtentanz in Initialen" an, dessen Zeichnungen ebenfalls von Holbein herrühren, während die Ausführung im Holzschnitt dem tüchtigen Baseler Xylographen Hans Lützelburger zuzuschreiben ist. Die Buchstaben dieses berühmten Alphabets sind 1 Zoll hoch und 10 Linien breit; um so mehr ist die künstlerische und technische Vollendung derselben zu bewundern. (Sie sind neuerdings [1849] aus der dresdner Sammlung veröffentlicht von H. Lödel.) Auch gehört hieher eine gravirte Dolchscheide, mit der Darstellung eines Todtentanzes, wobei jedoch nur die Figuren des Königs, der Königin, des Kriegers, einer jungen Frau, eines Mönchs und eines Kindes angebracht sind. Die Komposition ist so meisterhaft, daß wir eine Abbildung davon geben (s. umstehend Fig. 20). Ferner sind zu erwähnen die schönen Illustrationen Holbein's zum Alten Testament, welche ebenfalls zu Lyon 1538 erschienen unter dem Titel: „Historiarum veteris testamenti Icones ad vivum expressae cet.", neuerdings von H. Bürkner kopirt herausgegeben, nebst einer Einleitung von Sotzmann (1850). Die Anzahl der Holzschnitte ist in der Originalausgabe 92, worunter die 4 ersten mit den 4 ersten des Todtentanzes übereinstimmen. Außerdem rühren noch Illustrationen zur Offenbarung Johannis, geschnitten von Lützelburger, sowie eine Menge von Titelverzierungen und einzelnen Blättern, besonders zu den Werken des Erasmus, von Holbein her.

146. Ist über den Holzschneider Lützelburger nichts Näheres bekannt?

Von seinem Leben weiß man wenig, außer daß man aus seinem Namen — er schreibt sich auch Leuczelburger — schließen kann, er sei aus dem Luxemburgischen gewesen, was die Verwandtschaft seiner Manier mit dem damals beliebten französischen Feinschnitt erklärt. Sein eigentlicher Name war übrigens

J. Frank. Außer den Schnitten Holbein'scher Zeichnungen rühren noch viele andere Holzschnitte von ihm her, z. B. zwei römische Alphabete, theils mit Todtentanz-Illustrationen, theils mit andern verziert. Später wurde er vom Kaiser Maximilian nach Deutschland berufen, um an der Ausführung der großen xylographischen Prachtwerke mitzuarbeiten, kehrte jedoch nach des Kaisers Tode nach Basel zurück.

147. Giebt es noch andere namhafte Holzschneider der baseler Schule?

Daß es noch viele andere Holzschneider zu Basel gegeben hat, geht aus der Menge verschiedener Monogramme hervor, die sich auf den damals erschienenen Holzschnittwerken befinden. Doch lassen sie selten eine bestimmte Deutung zu. Genannt werden Widitz, Vogtherr, welche in den Jahren 1529 bis 1537 die „Luther'sche Bibelübersetzung" mit Holzschnitten versahen; Herbst, Furtenbach, Galatin und Speckle, der die schönen Illustrationen zum Fuchs'schen „Kräuterbuch" (1542) geschnitten hat.

148. Welches sind außer den Holbein'schen Kompositionen die bedeutendsten Werke der baseler Schule?

Außer dem obengenannten „Kräuterbuch" sind zu erwähnen: „Münsters Kosmographie", „Geographia universalis", „Erasmi Verzaynung", „Ruxner's Thurnierbuch", „Gesner's Thierbücher" u. a. m., meist umfangreiche und mit zahlreichen Illustrationen versehene Werke.

F. Der Holzschnitt in außerdeutschen Ländern von 1500 bis 1550.

149. Wie entwickelte sich der niederländische Holzschnitt in dieser Zeit und welches sind die hauptsächlichsten niederländischen Holzschneider in derselben?

Nächst Deutschland erreichte die Xylographie in den Niederlanden den größten Umfang. Unter den Künstlern, welche in den Anfang des 16. Jahrhunderts fallen, steht Lucas van Leyden (1496—1533) oben an. Er war eigentlich Maler und hat auch in Kupfer gestochen. Die Holzschnitte, die sein Monogramm tragen, sind nicht zahlreich und ziemlich selten; übrigens erreichen sie nicht die technische Vollendung der Dürer'schen und

Holbein'schen Schnitte. Am meisten zeichnet sich seine „Herodias" durch vortreffliche Zeichnung und charakteristischen Ausdruck aus. Ferner sind zu erwähnen: Jakob Cornelius van Oostzanen, Kornelius und Wilhelm Liefrink, Peter Köck van Aelst, Phillery, Martin van Veen, genannt Hemskerk, Johann Skoreel, van Hoeren, Theunissen, Grove u. A. m.

150. Was ist von dem italienischen Holzschnitt dieser Periode zu berichten?

Von der Chiaroscuro-Manier, deren Erfindung Ugo da Carpi zugeschrieben wird, ist schon im vorigen Kapitel die Rede gewesen. Die meisten der in dieser Manier ausgeführten Blätter sind nach Zeichnungen Raphael's geschnitten. Sie zeichnen sich durch Korrektheit, sowie durch effektvolle Charakteristik aus. So die „Sibylle", „Jakob's Traum", „David und Goliath", „Der Fischzug" u. s. f. Dagegen sind die Holzschnitte in Federmanier dürftig und roh. Die besten Holzschnitte findet man in dem „Trionfo di Fortuna" von Sigismondi Fanti, welcher zu Venedig 1527 erschien. Zahlreich sind die illustrirten Ausgaben der verschiedenen römischen älteren und neueren Klassiker. Von Holzschneidern sind außer da Carpi zu erwähnen: Die Mantegna's, Nic. Rosex, Joan Andrea, Gianantonio da Brescia u. A. Die bedeutendsten italienischen Meister wie Raphael, Tizian u. s. f. haben Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert, ja von dem ersteren wird behauptet, daß er mehre Zeichnungen auf den Stock selbst entworfen habe. Dies erklärt die Schönheit und malerische Wirkung der italienischen Chiaroscuro's.

151. Welche Stellung nimmt der französische Holzschnitt zu dem der vorgenannten Länder ein?

Der Holzschnitt sank hier früher als in den andern Ländern zu einem bloßen Mittel der Bücherverzierung herab. Eigentliche Kunstblätter sind aus französischen Ateliers fast gar nicht hervorgegangen; auch sind nur wenige französische Holzschneider mit Sicherheit namentlich zu bezeichnen. Am meisten Werth behalten noch immer die Horarien, z. B. das Horarium des

Simon Vostre (Paris 1508), welches außer sehr geschmackvollen Bordüren auch gegen 90 Holzschnitte, wahrscheinlich von Jolat, enthält. — Unter den Holzschneidern der Renaissance sind zu nennen: J. Goujou, Cousin, le Royer, Olivier, Kerver u. A.

152. Ist aus anderen Ländern noch hieher Gehöriges anzuführen?

Wenig oder nichts. England hat weder der Menge noch der Qualität nach Erwähnenswerthes geleistet. Zu dem Rastell'schen Werk „Pastime of people" etc. soll Holbein die Illustrationen geliefert haben, welche Portraits der Könige von England darstellen.

Ehe wir zur folgenden Periode der Geschichte der Holzschneidekunst übergehen, müssen wir an dieser Stelle noch eine Frage beantworten, welche für die Entwicklung dieser Kunst von großer Bedeutung ist, nämlich die Frage:

153. Welchen Einfluß hat die Reformation auf den Holzschnitt ausgeübt?

Wenn man einen Rückblick auf den Umfang der in den Jahren 1500—1550 an's Licht getretenen Holzschnitte wirft, so entrollt sich vor unsern Blicken ein großartiges Bild vielseitigster Kunstthätigkeit und einer Fruchtbarkeit der Production, welche kaum von der heutigen Zeit übertroffen wird. Hiedurch widerlegt sich der Vorwurf, den man wohl der Reformation zu machen pflegt, als ob sie eine Feindin der Kunst gewesen, von selbst. Denn zunächst war es die allgemeine Verbreitung der Bibel, dieser unerschöpflichen Fundgrube künstlerischer Motive, sodann die Opposition gegen das Papstthum, eine andere nicht minder reiche Quelle namentlich satyrischer Darstellungen, welche zunächst Ergebnisse der Reformation waren. Weiterhin aber war es die durch dieselbe geweckte Liebe zu den Wissenschaften überhaupt, zu populärer Belehrung und Aufklärung, welche für die bildliche Darstellung unerschöpflichen Stoff lieferte. Und für alle diese Bedürfnisse der allgemein im Volke hervorbrechenden Intelligenz bot der Holzschnitt durch die Leichtigkeit seiner Vervielfältigung das passendste Mittel dar. Und zwar waren

es nicht etwa blos Bücher in kleinem Format und einzelne Blätter, sondern große Cartons, mit denen ganze Wände bedeckt werden konnten; nicht blos gelegentliche Illustrationen, sondern wirkliche Kunstproductionen von der Hand eines Dürer, Burgkmair, Schäuffelein, Holbein u. s. f., welche geschaffen und im Volke verbreitet wurden. Historische, geographische, naturwissenschaftliche Werke, welche damals in großer Anzahl erschienen, wurden von den besten Künstlern mit trefflichen und zahlreichen Holzschnitten ausgestattet. — Was die satyrischen Bilder betrifft, so erreichten sie allerdings ihre größte Ausdehnung erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bis sie durch den 30jährigen Krieg ganz verdrängt wurden. Ihr Charakter ist voller sinnlicher Derbheit, die nicht selten bis zur ausgelassensten Zügellosigkeit fortgeht, aber gerade dadurch erreichten sie in dem Parteienkampf jener Zeit eine Bedeutung und einen Einfluß auf das Volk, deren sich unsere heutigen Karikaturen nicht erfreuen.

Viertes Kapitel.

Dritte Periode: Silbernes Zeitalter des älteren Holzschnitts (1550—1600).



Charakteristik dieser Periode im Allgemeinen.

Von den Heroen der Xylographie in der Blüthezeit der Kunst bleibt nach der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr übrig, als ihre Werke und die traditionelle Manier ihrer Technik. Es ist keine Fortentwicklung, sondern in geistiger Beziehung ein Rückschritt,

wodurch sie sich von der vorigen Periode unterscheidet. Zwar giebt es noch tüchtige Künstler, wie Jost Amman, Virgil Solis, Melchior Lorch, Jegher u. A., allein die alte Kraft und Originalität eines Dürer, Cranach, Holbein, Lucas van Leyden wurde nicht mehr erreicht. Man suchte diese Meister in dem mehr Aeußerlichen nachzuahmen, während man ihren Geist nicht zu fassen vermochte. Andererseits wurde auf das Ornamentale und Dekorative größere Sorgfalt verwendet, als auf das Kompositionelle. Hierdurch wurde die Popularität des Holzschnitts allmälig geschwächt; dazu trug ferner der Umstand bei, daß eine ungeheure Menge Holzschnitte producirt wurden, die von Buchhändlern bis zur Ermüdung ausgebeutet wurden, so daß auch die Stöcke verdorben wurden und der Holzschnitt überhaupt in Mißkredit gerieth. Endlich nahm auch der Kupferstich einen immer höheren künstlerischen Aufschwung, so daß er zu dem Holzschnitt in eine gefährliche Rivalität trat. Gegen das Ende des Jahrhunderts beginnt bereits der Verfall der Xylographie, bis sie mit dem Ausbruch des 30jährigen Krieges fast ganz ausstirbt.

A. Der deutsche Holzschnitt in diesem Zeitalter.

Trotz der Abnahme des Holzschnitts an Umfang und künstlerischem Werth finden wir in dieser Periode doch eine Reihe Formschneider von Bedeutung, die sich auch meist nach den einzelnen Schulen unterscheiden lassen. Als einzeln stehend sind zu nennen: Hans Brosamer (1506—1552), dessen Hauptthätigkeit noch in die vorige Periode fällt, obgleich seine Illustrationen zu „Luther's Bibelübersetzung“ erst 1558 erschienen. Er bildete selbst eine Schule, aus der zwischen 1550—1570 mehrere Werke, wie „Goldtwurm's Kirchenkalender“, „Die schöne Magelone“ und eine Reihe von Kaiserbildnissen hervorgingen. Auch die große Officin von Sigism. Feyerabend in Frankfurt am Main ist zu nennen, der eine große Menge tüchtiger Holzschneider beschäftigte und selbst in Holz schnitt. — Endlich ist auch der dänische Formschneider M. Lorch aus Flensburg

anzuführen (1527—1583), von dem man ein „Türkisches Kostümbuch“ kennt.

154. Welches sind die Hauptkünstler der nürnberger Schule?

Jost Amman und Virgil Solis. Ersterer wurde zu Zürich 1539 geboren und starb zu Nürnberg 1591. Er war sehr fruchtbar und arbeitete im Geiste der alten Meister. Unter seinen Werken sind anzuführen: Die Illustrationen zu „Reineke Fuchs“, „Fronsberger's Kriegsbuch“, zum „Katholischen geistlichen Trachtenbuch“, zu einem „Spielkartenbuch“ u. s. f. — Virgil Solis (1514—1562) kommt ihm an Fruchtbarkeit ziemlich gleich, da ihm über 1000 Holzschnitte zugeschrieben werden. Außerdem hat er gegen 600 Kupferstiche ausgeführt. Zu seinen besten Arbeiten gehören die Illustrationen zu „Ovid's Metamorphosen“, „Aesop's Fabeln“, „Plinius' Naturgeschichte“ u. s. f., welche sämmtlich bei Feyerabend erschienen. An diese beiden schließen sich mehrere Monogrammisten (d. h. solche, die nur nach ihrem Monogramm bekannt sind) an, sowie H. Weigel, der ein „Trachtenbuch“ mit 219 Holzschnitten herausgab.

155. Wer waren in dieser Periode die Repräsentanten der alemannischen Schule?

Hauptsächlich die beiden Brüder Tobias und Christoph Stimmer. Ersterer (1534 zu Schaffhausen geboren) hat Illustrationen zur Bibel herausgegeben, die selbst von Rubens geschätzt wurden. Außerdem sind von ihm die Illustrationen zu „Brant's Narrenschiff“ und mehreren römischen Klassikern u. s. f. zu nennen. Sein Bruder (1550—1620) war mehr Zeichner als Holzschneider. Beide hatten ein großes Atelier zu Basel gegründet, worin eine Menge Holzschneider arbeiteten, wie Chr. Maurer, Bernhard Jobin, Christoph von Sichem (1550—1600). Hier ward der Holzschnitt etwas fabrikmäßig betrieben.

156. Was ist von der augsburger Schule zu bemerken?

Hier wird die Abnahme künstlerischen Sinnes am fühlbarsten. Unter den Künstlern, die aus dieser Zeit genannt werden, sind anzuführen: Hans Rogel, Lorenz Stör, Alexander Mayr, die Künstlerfamilie de Necker u. A.

157. Wie pflanzte sich die sächsische Schule fort?

Sie koncentrirt sich vorzugsweise in Leipzig, wo Wolfgang Stürmer arbeitete, der mehrere „Münzbücher" herausgab, und die Zeichnungen zu „Thurneyſſer's Kräuterbuch" entwarf, das 1578 zu Berlin erschien. Außerdem sind zu nennen: Hans Klimm zu Wittenberg, Lorenz Säuberlich ebendaselbst, Joh. Hauer zu Altenburg, Joseph Metzger in Görlitz.

B. Der ausländische Holzschnitt im silbernen Zeitalter.

158. Wie gestaltete sich die Entwicklung des Holzschnitts in den Niederlanden?

Hier ging der Verfall nicht so rasch vor sich. Zwar finden sich verhältnißmäßig nur wenige, aber meist sehr tüchtige Künstler ihres Faches. Der Grund davon dürfte in dem Umstande zu finden sein, daß wegen des geringeren Umfangs der Holzschnitt weniger Popularität hatte und daher auch nicht so leicht zur handwerksmäßigen Ausbeutung Anlaß gab, wie in Deutschland. Künstler wie Hubert Goltzius (1526—1583), Jodokus Gietleughen, Christ. Jegher, welcher letztere schon zum Theil in die folgende Periode fällt, erhalten den Ruhm der niederländischen Holzschneidekunst aufrecht, obgleich sich auch an ihnen, in dem Streben nach einer gewissen Künstelei, der Einfluß des Zeitalters bemerkbar macht. An sie schließen sich an: Ahasver Londerseel, Anton Bosche, Anton van Leest und Heinrich Goltzius (1558—1617), der vortreffliche Chiaroscuro's, meist in drei Platten, veröffentlichte. Zu diesen gehören unter anderen vier besondere Darstellungen der vier Elemente, welche einen Stil in der Manier Michelangelo's affektiren. Der nebenstehende Holzschnitt (Fig. 21) ist die Kopie des „Wassers", eines in vier Platten gedruckten Chiaroscuro.

159. Was ist von dem italienischen Holzschnitt aus dieser Zeit zu berichten?

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts erhob sich die italienische Holzschneidekunst plötzlich von dem untergeordneten Stand-

punkt, auf dem sie sich während der Blüthezeit derselben in Deutschland befunden hatte, zu einer Höhe empor, von welcher die Künstler der andern Länder bereits herabzusteigen anfingen.



Fig. 21.

So beginnt mit dem Ende der vorigen Periode (1540) die eigentliche Blüthezeit der italienischen Xylographie und dauert fast bis zu dem Ende des Jahrhunderts (1580). Es waren

auch nicht blos Chiaroscuro's, sondern einfarbige Holzschnitte, welche durch die Korrektheit der Zeichnung und die künstlerische Ausführung den besten Werken der späteren Nürnberger Schule



Fig. 22.

an die Seite gestellt werden können. „Die Schule von Athen“ von Giuseppe Porta della Garfagnana (il Salviati Giovine) liefert den Beweis von der hohen technischen Vollendung

der damaligen Xylographie. Wir geben als Beleg hier eine Kopie dieses Holzschnitts (nach einem Abschnitt der Raphael'schen „Schule von Athen") [s. Fig. 22]. Neben ihm verdient erwähnt zu werden der Freund Tizian's, Francesco Marcolini da Forli, aus dessen seltenen Werke „Le sorti" (Venedig 1540) der Salviati'sche Holzschnitt „Die Schule von Athen" entnommen ist. Dies merkwürdige Buch, welches seinem Hauptinhalte nach eine „Anleitung zum Schlagen der Karte" giebt, enthält gegen 100 Holzschnitte, unter denen die ersten 46 sowohl rücksichtlich der Zeichnung als der Ausführung die besten sind. Unter den anderen Hauptwerken dieser beiden ausgezeichneten Holzschneider sind besonders anzuführen das „Officium beatae Mariae virginis", welches mit gothischem Druck in Roth und Schwarz im Jahre 1545 zu Venedig erschien, und „La Zucca del Doni" (Venedig 1551). Außerdem gingen aus Marcolini's Officin — denn dieser talentvolle und vielgewandte Mann war zugleich Zeichner, Holzschneider, Baumeister, Dichter, Drucker und Buchhändler — eine Reihe illustrirter Klassiker hervor, wie Vitruv, Diogenes Laertis u. s. f.

Die venetianischen Holzschneider scheinen überhaupt mit den französischen Formschneidern zu Lyon rivalisirt zu haben: dahin deuten unter Anderm die Nachdrucke der lyonesischen Ausgaben des „Todtentanzes" hin, deren Kopien viel korrekter und zarter ausgeführt sind, als die der im Jahre 1555 zu Köln erschienenen Nachdruckausgabe. — Als Schüler Tizian's und tüchtiger Holzschneider steht Joh. Stephanus von Calcar da, der im Verein mit dem Anatomiker Vesalius, dem Leibarzt Kaiser Karl's V., dessen berühmtes anatomisches Werk illustrirte und herausgab. Ferner sind zu nennen: Christoph Coriolano (deutsch „Lederer", aus Sachsen gebürtig) und Guerra („Krieger" aus Pommern), welcher unter Anderem das „Seetreffen bei Lepanto" (Venedig 1572) mit großer Feinheit in Holz schnitt; ferner Caesar Vecellio, Tizian's jüngerer Bruder, der ein „Trachtenbuch" herausgab, Verdizotti, Porro, Malpizzi zu Mantua, L. Cambiaso zu Genua u. s. f. Zu Rom scheint der Holzschnitt wenig kultivirt worden zu sein, obgleich auch hier

mehrere erwähnt werden, wie And. Andreani, der sich nach Ugo da Carpi bildete und 1623 starb. Er wurde wegen der Korrektheit seiner Zeichnung der „kleine Albrecht Dürer" genannt. Es werden ihm gegen 30 Blätter zugeschrieben, die mit großer Geschicklichkeit geschnitten sind. Vorzügliches leistete er im Fach der Chiaroscuro's, wie sein „Triumph des Julius Cäsar", der im Jahre 1598 nach Zeichnungen von Mantegna geschnitten und herausgegeben wurde, „der Raub der Sabinerinnen" nach Tizian u. A. m. beweisen. Außer ihm sind als römische Formschneider zu nennen: Penozzi, Tempesta, Barozzio, Durantes, Pino u. A. m.

160. In welcher Richtung entwickelt sich der französische Holzschnitt dieser Zeit?

Im Allgemeinen behält die Holzschneidekunst in Frankreich noch ziemlich denselben Charakter, wie in der vorigen Periode, d. h. die ornamentale Anwendung des Holzschnitts bleibt Hauptsache. Die Vorliebe für das Elegante und Geschmackvolle ersetzt hier den Mangel an tieferem künstlerischen Geist. Daher bildeten auch jetzt noch immer die Horarien für die Illustration eine unerschöpfliche Fundgrube. Die eigentlichen Bilder darin hatten nur geringe Bedeutung, dagegen fesseln die mannigfaltigen Verzierungen des Textes, die Bordüren, Randleisten, Arabesken u. s. f. mit meist allegorischen Beziehungen, den Blick in anziehendster Weise. — Einer der bedeutendsten Lyoner Holzschneider in der Mitte des 16. Jahrhunderts war Bernard Salomon, genannt le petit Bernard (1520—1580), ein Schüler Jean Cousin's. Seine Manier ist zart, aber penibel, wenig effektvoll und charakteristisch, aber von sehr sauberer Behandlung. Es zeigt sich hier schon eine gewisse Nachahmung der Kupferstichmanier, die einen Beweis für die allmälige Abnahme des ursprünglichen Charakters des Holzschnitts liefert. Unbedeutender sind Leonhard Odet, Thevet u. A.

Fünftes Kapitel.

Vierte Periode: Verfall der älteren Holzschneidekunst (1600—1700).

Charakteristik des Verfalls des älteren Holzschnitts.

Zu den Einflüssen, welche in der vorigen Periode nachtheilig auf die Entwicklung der Holzschneidekunst eingewirkt haben, kam in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch das Unglück des dreißigjährigen Krieges, der fast jede künstlerische und wissenschaftliche Thätigkeit vernichtete. Zwar finden wir im Anfang noch einige Holzschneider, doch stehen sie meist auf untergeordneter Stufe. Als der Krieg begann, begaben sich die besseren von ihnen, wie Jegher u. A., in das Ausland und erwarben sich zum Theil dort eine Berühmtheit, die sie selbst unter anderen Verhältnissen im Vaterlande nicht gefunden hätten. Fast noch mehr aber als die kriegerischen Unruhen trug zu der Verderbniß des Holzschnitts das Unwesen bei, welches die Buchhändler mit der Ausbeutung und industriellen Verwerthung alter verbrauchter Holzstöcke trieben. Es ging dies so weit, daß sie nicht nur denselben Stock mehrmals in demselben Werke als Illustration für ganz verschiedenen Text abdruckten, sondern ganz willkürlich ihren Werken Illustrationen hinzufügten, ob sie nun passen mochten oder nicht. Diese fratzenhafte und sinnlose Bücherillustration erregte zuletzt einen Widerwillen im

Publikum gegen alle Illustration, so daß der Holzschnitt schließlich ganz in Mißkredit und Verachtung verfiel. Daß die besseren Künstler es in Folge dessen unter ihrer Würde hielten, noch für den Holzschnitt zu arbeiten, ist erklärlich und trug ebenfalls zu seiner Korruption bei, bis endlich im Anfange des 18. Jahrhunderts der Holzschnitt so in Vergessenheit gerieth, daß man im Publikum gar nichts mehr von seiner Existenz, geschweige denn von der großen künstlerischen Vollendung und unermeßlichen Popularität wußte, die er im Anfang des 16. Jahrhunderts besessen hatte. — Wir werden uns deshalb nur auf die Erwähnung einiger Namen — der Vollständigkeit wegen — beschränken.

161. Wie steht es mit dem deutschen Holzschnitt in dieser Zeit?

Schlecht genug. Denn gerade hier findet das oben Gesagte vorzugsweise Anwendung. Unter den relativ Besseren sind zu nennen: Paul Creutzberger († 1660 zu Nürnberg), Pfründ, Jak. Endterlein, Elias Porzelius aus Schwaben. Sie illustrirten mehrere Werke, wie ein „Officium Mariae“, „Sandrart's deutsche Akademie“ u. s. f.; aber alles dies war in künstlerischer Beziehung kaum der Rede werth.

162. Welche Künstler sind noch außerhalb Deutschlands erwähnenswerth?

1. In den Niederlanden sind ebenfalls nur vereinzelte Namen zu erwähnen, unter denen der des Holzschneiders Chr. Jegher obenan steht. Er lebte in der Mitte des 17. Jahrhunderts und gehört zu den vielen deutschen Künstlern, die im Auslande Ruhm und Erfolg suchten. Daß er kein unbedeutender Künstler gewesen ist, geht schon daraus hervor, daß der große Rubens, nachdem er seine Arbeiten gesehen, ihn fortdauernd beschäftigte und viele Zeichnungen für ihn auf den Holzstock entwarf. Eine Probe von diesen Rubens-Jegher'schen Holzschnitten mag den Charakter der damaligen Manier veranschaulichen (s. Fig. 23), wobei jedoch zu bemerken, daß das Original 18 Zoll lang und 14 Zoll breit ist. Sie stellt die beiden Kinder „Christus und Johannes mit einem Lamm in einer Landschaft“ dar. Rubens adoptirte die Holzschnitte und veröffentlichte sie als die seinigen; erst nach seinem Tode kamen die

Stöcke in den Besitz Jegher's zurück, welcher sie dann weiter verwandte.*) — Manche davon haben eine große Ausdehnung, wie eine sehr schöne „Ruhe in Aegypten", welche 2 Fuß lang und 1 1/2 Fuß hoch ist. Was den Charakter der Holzschnitte betrifft, so unterscheiden sie sich in eigenthümlicher Weise von den Meisterwerken Dürer's, Cranach's und Burgkmair's, und zwar nicht nur in Bezug auf Komposition, sondern auch in Rücksicht auf die technische Ausführung, welche nicht mehr jene



Fig. 23.

einfache Größe der altdeutschen Richtung, die mit geringen Mitteln Bedeutendes und Bedeutungsvolles hervorzubringen verstand, zeigt, sondern eine gewisse Einförmigkeit in der Manier und doch zugleich eine gewisse gekünstelte Weise der Behandlung. — Neben Jegher nehmen noch Christoph von Sichem,

*) Hierin liegt wieder ein Beweis gegen die „Eigenhändigkeit der Malerformschnitte". Denn die Platte, von der wir eine Kopie (Fig. 23) geben, hat die Unterschrift: „P. P. Rubens delin. et excudit", auf der andern Seite: „C. Jegher sculpsit." Wenn letztere Worte nicht hinzugefügt wären, so würde man in den ersten Worten doch einen schlagenden Beweis dafür finden, daß Rubens selbst in Holz geschnitten.

Joh. Lievens (1607—1663), Abr. Bloemart († 1647), von dem einige Chiaroscuro's in drei Platten bekannt sind, Dirk de Bray u. A. einen Platz unter den besseren Holzschneidern ein. Auch Abr. Bloemart's Sohn Friedrich hat mehrere Platten geschnitten, in denen man zuweilen eine Nachahmung der Goltzius'schen Manier findet, den Kupferstich mit dem Holzschnitt zusammen bei Hervorbringung der Chiaroscuro's anzuwenden. Was die Officinen betrifft, aus denen illustrirte Werke hervorgingen, so ist außer der berühmten Plantin'schen zu Antwerpen noch eine andere berühmte Officin zu Harlem zu nennen, die Enschede'sche, welche sich viel mit Herausgabe illustrirter Werke befaßte und eine große Anzahl Holzschneider beschäftigte, darunter auch der obengenannte Dirk de Bray. Aus dieser Officin gingen unter Anderem die „XXXVI aartige Figuuren, geinventeert door Isaak van Ostade“ hervor.

2. In Italien erbt sich die Künstlerfamilie der Coriolano noch in einigen Gliedern fort; namentlich werden Bartolommeo und Baptista Coriolano genannt, welche mehrere Schnitte nach Guido Reni ausführten; außerdem zwei Künstlerinnen, Isabella und Hieronyma Parasole. In den Motiven erhält sich die frühere Richtung, aber in der technischen Behandlung tritt das Handwerkliche mehr und mehr in den Vordergrund.

3. Auch in Frankreich vegetirt der Holzschnitt noch einige Zeit fort, namentlich durch die Bemühungen eines Deutschen, Bussingk, der nach Paris wanderte und sich dort mit einem gewissen Lallemand zur Herausgabe von illustrirten Werken verband. Ein anderer Holzschneider, der gegen das Ende des 17. Jahrhunderts lebte, Namens du Bellay, ist nur als Lehrer Jean Papillon's und Pierre le Sueur's, der Begründer jener beiden Künstlerfamilien, die im 18. Jahrhundert blühten und bereits der neueren Geschichte angehören, zu erwähnen.

Zweiter Abschnitt.

Geschichte der neueren Holzschneidekunst (1700 bis jetzt).

Erstes Kapitel.

Einleitung: Uebergangsepoche und Wiederaufleben der Holzschneidekunst (1700—1770).

Allgemeine Charakteristik der Periode.

Die lange Periode des Verfalls, in welche seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Geschichte des Holzschnitts eintrat, schließt zwar mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts keineswegs ganz ab; vielmehr bleibt diese Kunst bis gegen die Mitte desselben fast überall auf der nämlichen Stufe stehen, auf welche sie durch die Stürme des 30jährigen Krieges herabgesunken war. Es gab überhaupt niemals eine Zeit, während welcher es gar keine Holzschneider gegeben hätte. Es ließen sich aus Deutschland sowohl, wie aus Frankreich, Italien und den Niederlanden eine Reihe von Holzschneidern anführen, welche, wenn sie auch größtentheils nur den Namen von Handwerkern verdienen, doch immerhin eine Verbindungskette zwischen der älteren und neueren Holzschneidekunst bilden. Die eigentliche neuere Geschichte derselben beginnt erst mit dem Engländer Bewick (1770),

welcher dieser Kunst in Technik und Anwendung eine gänzlich neue Gestalt und Richtung gab; und wenn nicht die beiden Künstlerfamilien der Papillon's und Le Sueur's (1750) in Frankreich gewesen wären, welche sich entschieden aus dem allgemeinen Verfall ausschieden und wenigstens in ihren jüngeren Gliedern in die neuere Geschichte hineinragen, so würde diese Uebergangsepoche am füglichsten noch zu der älteren Geschichte zu rechnen sein. Auch zeigt sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits ein nicht zu verkennender Fortschritt, wenn auch vorläufig nur in quantitativer Beziehung, und zwar nicht nur in Frankreich und England, in welchem letzteren Lande überhaupt jetzt erst von Holzschneidern die Rede ist, sondern auch in Deutschland. Andererseits aber gehört diese Periode nicht nur durch die künstlerische Qualität ihrer Leistungen, sondern auch durch ihren technischen Charakter wiederum entschieden zur älteren Geschichte; namentlich in der Rücksicht, daß man sich immer noch ausschließlich des Schneidemessers und des Langholzes, statt der später neben diesen eingeführten Mittel des Stichels und des Hirnholzes bediente.

163. Welche Länder kommen nun in dieser Uebergangsepoche für die Geschichte der Holzschneidekunst vorzugsweise in Betracht?

England, Frankreich, Italien und Deutschland.

164. Was ist von der englischen Holzschneidekunst in dieser Zeit zu bemerken?

Betrachtet man die Holzschnitte, welche sich in einigen englischen Büchern aus dem Ende des 17. Jahrhunderts finden, so möchte man glauben, ein Produkt aus der Zeit des heiligen Christoph (1423) vor sich zu haben: so unbeholfen ist die Zeichnung, so roh der Schnitt. Der Kuriosität halber geben wir umstehend (s. Fig. 24) die getreue Kopie eines Holzschnitts (Titelblatt) der ersten bekannten Ausgabe von „Robin Hood's Garland“ (1670), welche uns vollständig in die erste Zeit der Briefdrucker des 14. Jahrhunderts zurückversetzt.

165. Wer sind die ersten bekannten englischen Holzschneider des 18. Jahrhunderts?

Der erste, in dessen Werken sich ein Fortschritt über diese Stufe der Kindheit in der Holzschneidekunst hinaus zeigt, ist

Eduard Kirkall, geboren um 1690. Er gab Illustrationen zu lateinischen Klassikern heraus, sowie einige Chiaroscuro's nach alten italienischen Meistern, namentlich Ugo da Carpi, womit sie jedoch keine Vergleichung aushalten. Etwas später trat John Baptiste Jackson (geboren 1701) auf, welcher mehrere Jahre in Paris bei Papillon arbeitete, sodann nach



Fig. 24.

Rom und Venedig ging und endlich 1742 nach London zurückkehrte. Auch er gab Chiaroscuro's nach italienischen Meistern heraus, unter denen eins der besten „Das Märtyrerthum des heiligen Dominicanus“ nach Tizian (1739). Er gab auch eine Abhandlung über diese Technik unter dem Titel: „An Essay on the invention of Engraving and Printing in Chiaro Oscuro, as practised by Albert Durer, Hugo da Carpi etc.

and the Application of it to the making paper hangings of taste, duration and elegance, illustrated with prints in proper colours. 4⁰. Lond. 1754.“ Der Inhalt des Textes sowohl wie der Illustrationen ist ziemlich werthlos. — Nach ihm machte die Holzschneidekunst keine weiteren Fortschritte, bis Thomas Bewick ihr einen ungeahnten Aufschwung verlieh.

166. Was ist über die französische Holzschneidekunst dieser Periode zu berichten?

Sie beschränkt sich in diesem Zeitraume auf die Wirksamkeit zweier Künstlerfamilien, der Papillon und le Sueur, deren älteste Repräsentanten als Schüler des der vorigen Periode angehörigen Formschneiders du Bellay genannt werden.

1. Der Begründer der einen Familie ist Jean Papillon aus Rouen (1639—1710), dessen Holzschnitte jedoch werthlos sind und eigentlich noch der Verfallsepoche angehören. Er gab ein sehr selten gewordenes „Kartenspiel" heraus und ein Meßbuch in 36 Chiaroscuro's nach le Clerc. Seine Söhne Jean (1661—1723) und Nicolas (1663—1714) arbeiteten meist Vignetten für Buchhändler. Jean Papillon der Sohn, dem man, beiläufig erwähnt, auch die Erfindung des Tapetenpapiers zu danken hat, hatte ebenfalls zwei Söhne: Jean Baptiste Michel (1698—1776) und Jean Baptiste (1710—1746). Beide sind bedeutender, als ihre Vorgänger. Der Letztgenannte hat unter Anderm mehrere Holzschnitte zu der großen Rayaumont'schen Bibel geliefert. Am bedeutendsten aber ist Jean Baptiste Michel Papillon, der Verfasser der öfter erwähnten „Geschichte der Holzschneidekunst". Obschon auch er bis zum Tode seines Vaters meist zu mechanischen Arbeiten verwandt wurde, so schwang er sich doch durch große Anstrengungen bald zu einer wirklich künstlerischen Stufe empor, und ist entschieden als der tüchtigste Holzschneider des Jahrhunderts in Frankreich zu betrachten. Er erregte auch bald durch seinen „Almanach für das Jahr 1727" große Aufmerksamkeit, die ihn sein Talent wohl etwas überschätzen ließ. Sein berühmter traité sur la gravure en bois, an dem er über 30 Jahre gearbeitet zu haben scheint, erschien 1766 in zwei Oktavbänden mit einem Supple-

mentband. Abgesehen von dem allerdings nur geringen literarhistorischen Werth des Inhalts ist er durch die darin enthaltenen Holzschnitte seiner Hand und noch mehr durch die im zweiten Theil desselben gegebene „Praktische Abhandlung über die xylographische Technik“ wichtig. Zu seinen sonstigen besten Arbeiten gehören seine „Illustrationen zur Prachtausgabe der Lafontaine'schen Fabeln“.

2. Die zweite Künstlerfamilie wurde durch Pierre le Sueur (1636—1716) begründet. Von ihm sind außer Vignetten auch einige selbstständige Blätter wie die „Judith“ nach van Sichem u. A. bekannt. Seine beiden älteren Söhne: Pierre, mit dem Beinamen „der Aeltere“ (1663—1698), und Vincent (1668—1743), von denen der letztere ein Schüler Papillon's war, haben gleichfalls eine Menge Holzschnitte geliefert, von denen die des Pierre sich durch guten Effekt hervorthun. Ein dritter Pierre, zum Unterschiede vom zweiten „der Jüngere“ genannt (1669—1750), Bruder der beiden vorhergehenden, ist unbedeutender. Er hatte zwei Kinder, eine Tochter Elisabeth, welche Muster für Fabriken in Holz schnitt, und einen Sohn Nicolas (1690—1764), welcher der bedeutendste und bekannteste Holzschneider dieser Familie war. Seine Chiaroscuro's nach Zeichnungen von Parmeggiano, Raphael und anderen Meistern zeichnen sich durch Korrektheit und durch malerische Wirkung aus. Es werden ihm über 1000 Stöcke zugeschrieben, darunter mehrere Illustrationen zu den Lafontaine'schen Fabeln, die er im Verein mit Papillon herausgab.

167. Haben Papillon und le Sueur keine anderen Schüler gebildet?

Sie haben einige Schüler gebildet, die aber im Geist ihrer Lehrer fortzuarbeiten nicht vermochten, sondern meist sich damit beschäftigten, Muster für Fabriken oder Vignetten für Buchhändler zu fertigen. Zu den besseren gehörten P. Chauveau, N. Caron († 1768), Blondet, Pesant, le Feure. Als Zeitgenossen Papillon's und le Sueur's, aber ohne Zusammenhang mit ihnen, sind noch zu nennen: Adam, Boissière, Duchesne, Contat, Guignard, Rob. le Sery, Langlois u. A.,

sowie der Buchhändler Pierre Simon Fournier (1712—1768), der sich jedoch nur gelegentlich mit der Holzschneidekunst beschäftigte, und einige Abhandlungen „Ueber die Erfindung der Buchdruckerkunst", den „Ursprung des Holzschnitts" u. s. f. schrieb, die jedoch kein gutes Zeugniß für seine Kenntniß in diesem Fache ablegen.

168. Welche Richtung nimmt die italienische Holzschneidekunst im 18. Jahrhundert?

In Italien ist der Aufschwung, den der Holzschnitt nach dem tiefen Verfall in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts jetzt beim Beginn des neuen Jahrhunderts nahm, vielleicht am auffallendsten und liefert einen neuen Beweis dafür, daß in der That zwischen der Geschichte der älteren und der der neueren Holzschneidekunst eine strenge Grenzlinie zu ziehen ist. Hauptsächlich waren es die künstlerischen Bemühungen der Moretti und Zanetti, die in Verbindung mit den Papillons und le Sueurs in Frankreich, mit Kirkall und Jackson in England, sowie mit den einzelnen deutschen Holzschneidern dieser Zeit eine Kette bilden, die diesen Kreis der xylographischen Thätigkeit als eine bestimmte Zwischenperiode zwischen der älteren und neueren Holzschneidekunst charakterisirt. Die weniger bedeutenden Künstler dieses Faches, wie Ricciardelli, Bapt. Canossa und dessen Tochter Catharina Canossa, Al. Scarcelli u. A. übergehend, erwähnen wir, daß Jos. Maria Moretti, um 1660 zu Bologna geboren, gegen 1690 in der Holzschneidekunst zu arbeiten begann, und, obwohl ohne Lehrer, doch durch seine Anstrengungen es zu einer bedeutenden Kunstfertigkeit brachte. Er starb 1746. Gleichzeitig mit ihm arbeitete Graf Antonio Maria Zanetti (1680—1767). Er wird auch, zum Unterschiede von dem jüngeren Zanetti, seinem Neffen, dem Bibliothekar an der St. Marcus-Bibliothek zu Venedig, Erasmo genannt. Hauptsächlich zeichnet er sich durch seine schönen Chiaroscuro's aus, die denen des Ugo da Carpi kaum nachstehen und meist nach Zeichnungen von Parmeggiano und Raphael ausgeführt waren, wie „Die Madonna mit dem Kinde" (1723), „Die Grablegung", „Apollo und Mar-

syas" u. s. f. Er soll übrigens die von ihm gefertigten Holzstöcke sämmtlich verbrannt haben.

169. Wie steht es in dieser Zeit mit dem deutschen Holzschnitt?

Schlecht genug, sofern von einer eigentlich künstlerischen Behandlung des Holzschnitts kaum die Rede sein kann. Der bekannteste der damaligen Holzschneider, Elias Porzel, Schüler des der vorigen Periode angehörigen Endterlein, wurde 1662 zu Isny in Schwaben geboren. Er begab sich 1682 nach der Schweiz und später nach Italien, widmete sich jedoch erst nach seiner Zurückkunft um 1700, indem er die Buchdruckerei aufgab, der Holzschneidekunst, und zwar zu Nürnberg, wo er sie bis zu seinem Tode 1722 ausübte. Er lieferte Illustrationen zu den „Nürnberger Prospekten" und zu der Endter'schen „Bilderbibel", worin sich ein gewisser Geschmack und künstlerischer Sinn offenbart. Auch die Technik ist nicht ohne Sorgfalt, wie denn selbst der Kreuzschnitt mit einer gewissen Leichtigkeit und nicht ohne Effekt gehandhabt ist. Unter den sonst noch genannten Holzschneidern dieser Zeit führen wir an: Kravat aus Nürnberg, Redinger in Zürich um 1730, welcher unter Anderem ein Portrait von Bullinger schnitt, Daniel aus Danzig, ein Schüler des großen Schlüter, bei dem er die Bildhauerkunst lernen wollte, sich aber dann als Formschneider in Augsburg niederließ, Chr. Steudner, Girsch, Heller, Chr. W. E. Dietrich, der berühmte Maler (1712—1774), von dem wir einen „sitzenden Bettler" in chiaroscuro vom Jahre 1757 gesehen haben, Joseph Mayer (1763), ferner mehrere sächsische Holzschneider, die um 1740 zu Leipzig arbeiteten, wie die Gebrüder Brühl, und einige Berliner, wie Illinger und Leonhard Frisch, der berühmte Reisende, der die meisten Vögel und Insekten zu seiner „Naturgeschichte" geschnitten hat. — Als eins der besseren größeren Werke dieser Zeit ist der „orbis literatus germanico europäus" anzuführen, welcher 1737 zu Frankfurt gedruckt wurde und eine große Sammlung von Siegeln deutscher Lehranstalten in Holzschnitt enthält.

Zweites Kapitel.

Geschichte des neueren Holzschnitts (1770—1830).

1. Die neuere Holzschneidekunst im Unterschiede von der älteren.



Welches sind die wesentlichsten Merkmale, wodurch sich der moderne Holzschnitt überhaupt von dem älteren unterscheidet?

Diese Frage hat eine rein künstlerische und eine rein technische Seite. Die erstere hängt mit der Geschichte der künstlerischen Entwicklung gegen das Ende des 18. Jahrhunderts im Ganzen zusammen; die andere bildet einen wesentlichen Bestandtheil der Betrachtung der xylographischen Technik überhaupt und kann daher erst im dritten Abschnitt unseres Katechismus ausführlich behandelt werden. Wir wollen daher hier nur die wesentlichsten Punkte andeuten:

1. In künstlerischer Beziehung war es, abgesehen von der in der Zeit selbst liegenden Differenz des künstlerischen Geschmacks und Stils gegen die künstlerische Richtung der alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts — eine Differenz, die sich kurz als ein Gegensatz zwischen realistischer und idealistischer Tendenz auffassen läßt — hauptsächlich das veränderte Verhältniß der Zeichnung zum Schnitt, indem früher mit der Feder, jetzt aber mit dem Bleistift die Zeichnung auf den Holzstock entworfen wurde. Die Konsequenzen, welche sich aus diesem wesentlichen Unterschiede ergeben, sind für den Charakter des Holzschnitts von großer Tragweite.

2. In technischer Beziehung war es die Veränderung des Materials, indem früher mit dem Schneidemesser auf Langholz, jetzt mit dem Stichel auf Hirnholz gearbeitet

wurde. Auch die Konsequenzen dieses Unterschiedes sind sehr wesentlich.

Beide Veränderungen, mit Hinzurechnung eines dritten Moments, des verbesserten Druckverfahrens, verleihen der modernen Xylographie einen durchaus anderen Charakter, als ihn der ältere Formschnitt besaß. Mit diesen Andeutungen müssen wir uns vorläufig begnügen, indem wir auf die spätere ausführliche Betrachtung dieser Punkte im dritten Abschnitt verweisen.

---

2. Der englische Holzschnitt in der Zeit von 1770—1830.

171. Aus welchen Ursachen erklärt sich der totale und die ganze weitere Entwicklung der Holzschneidekunst aller Länder bedingende Umschwung in der Geschichte des englischen Holzschnitts?

Wenn man in Erwägung zieht, daß seit Kirkall und Jackson die englische Holzschneidekunst nicht nur keine Fortschritte machte, sondern daß die Werke der ihnen zunächst folgenden Xylographen, wie Watts, Hodgson u. a. — mit alleiniger Ausnahme des gediegenen, aber ganz isolirt stehenden John Skippe —, eher eine Abnahme als eine Zunahme an künstlerischem Werth zeigen, so erscheint das Verdienst, welches sich Thomas Bewick, der als der wahre Begründer des modernen Holzschnitts zu bezeichnen ist, um die Hebung des Holzschnitts erworben hat, um so größer, da er als Autodidakt nur sein eigenes Talent und seine sorgfältige Naturbeobachtung zu Lehrmeistern hatte. Es ist deshalb wohl am Platze, seine Thätigkeit genauer zu charakterisiren.

172. Was ist von Thomas Bewick's Leben und künstlerischer Entwicklung bekannt?

Thomas Bewick wurde im Jahre 1753 zu Cherryburn in Northumberland geboren. Da er in den Kohlengruben, worin sein Vater arbeitete, wenig Gelegenheit zur Ansammlung von Kenntnissen und zur Ausbildung seines sich früh entwickelnden Talentes hatte, so brachte ihn jener 1767 als 14jährigen Knaben zu dem Kupferstecher Beilby in die Lehre, der ihn

im Graviren von Thürschildern, silbernen Uhrpetschaften und dergleichen gröberen Arbeiten beschäftigte. In die Zeit von 1768—1770 fallen seine ersten Versuche im Holzschnitt, da ihm von seinem Lehrer die Ausführung einiger perspektivischer Architekturzeichnungen zu einer Abhandlung „Ueber geometrische Messungen" von dem Schulmeister Hutton übertragen wurde. Nachdem seine 7jährige Lehrzeit abgelaufen war, widmete er sich mit großer Vorliebe dem Holzschnitt, worin er sich schon bis dahin ohne jede Anleitung geübt hatte. Im Jahre 1775 konkurrirte er um den von der Society for the Encouragement of Arts and Manufactures ausgesetzten Preis für den besten Holzschnitt und gewann ihn durch seinen „Jäger mit dem alten Jagdhunde", ein Blatt, dessen Zeichnung und Schnitt bereits ein großes Talent offenbarten. Nach einem kurzen Aufenthalte in London kehrte er zu Beilby zurück, mit dem er in eine Art von Genossenschaft trat, in die auch sein jüngerer Bruder, John Bewick, aufgenommen wurde. In dieser Zeit scheint er auf die Ausbildung des Holzschnitts großen Fleiß verwandt zu haben, denn seine Holzschnitte in den select fables, die im Jahre 1784 erschienen, zeigen schon einen bedeutenden Fortschritt. In der allerdings beschränkten Sphäre, worin sich sein Talent entwickelte, das sich fast ausschließlich auf die scharfe Auffassung und getreue Darstellung der Thierindividualität richtete, gelangte er zu einer Stufe künstlerischer und technischer Vollendung, wie Niemand vor ihm.

173. Welches sind Thomas Bewick's erste bedeutendere Werke und was ist ihr künstlerischer Charakter?

Nachdem er schon 1789 ein großes Blatt, den „Chillingham Bull", ausgeführt hatte, erschien 1790 zu Newcastle seine berühmte „Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere", woran er seit 1785 gearbeitet hatte. Zeichnung sowohl wie Schnitt rühren von ihm selbst her, die Beschreibung dazu lieferte sein Compagnon Beilby. Schon 1791 wurde eine zweite, 1792 eine dritte Ausgabe nothwendig, später bis 1824 erschienen dann noch eine Reihe weiterer Ausgaben. Der eigenthümliche Charakter dieser Holzschnitte und der Grund, weshalb sie so

unendlich anziehend wirken, liegt besonders darin, daß sie sich nicht blos auf getreue Naturnachahmung beschränken, sondern auch durch charakteristische Feinheit der Auffassung ein tieferes, gewissermaßen genremäßiges Interesse erregen. Er gab seinen Thieren immer eine landschaftliche oder sonstige Staffage, die immer dem besondern Naturell oder der Lebensart der Thiere angepaßt war. Sein „Pferd“ z. B. zeigt nicht blos die Abbildung eines solchen, sondern hinter demselben ein Kind, das, unbewußt der Gefahr, das muthige Thier am Schweife zerrt. Was daraus folgt, ist nun vortrefflich motivirt, nämlich der scheele Seitenblick des Thieres, die angelegten Ohren, welche seinen steigenden Zorn andeuten, der schon etwas erhobene Hinterfuß u. s. f.: so verwandelt sich die bloße Abbildung in ein lebendiges, interessevolles Charakterbild. Aber neben diesem künstlerischen Interesse weiß Bewick auch ein moralisches zu erregen, welches bald in der Form des Humors, bald in der der Rührung sich geltend macht. So sieht man auf dem obenerwähnten Bilde im Hintergrunde links die unachtsame Kinderwärterin in der Umarmung ihres Geliebten, während vom Hofe rechts her die ob der Gefahr ihres Kindes erschreckte Mutter mit erhobenen Armen herbeistürzt, um es zu retten. Und dies Alles schließt sich zu einem so harmonischen Ganzen zusammen, daß wir darüber den eigentlichen Zweck, die Darstellung des Pferdes, fast vergessen. Zu den gelungensten Blättern dieser Art gehören „Der Hund“ und „Die Katze“, „Der alte blinde Mann mit seinem Hunde“, „Zwei Knaben mit einem Esel“ u. s. f.

174. Was ist über die Technik der Bewick'schen Holzschnitte zu bemerken?

Auch hier ist eine Eigenthümlichkeit zu erwähnen, die wesentlich zu seiner Charakteristik gehört, nämlich, daß er zur Hervorbringung der mannigfachen Tonabstufungen fast nie Kreuzlagen anwandte oder, wo er es that (wie in dem Chillingham Bull), nur mit geringem Effekt; wogegen er den ganz neuen, den Alten unbekannten Weg einschlug, die Fläche des unterarbeiteten Holzstocks als tiefste Schattenbasis zu betrachten und dann vom Dunkeln ins Helle zu arbeiten, indem er auf der dunklen Fläche in intaglio geschnittene helle Linien einschnitt.

So bestehen seine Holzschnitte nicht aus dunkeln Strichen auf heller Fläche, sondern eigentlich aus hellen Strichen auf dunklem Grunde. Dies allerdings einfachere und bequemere Mittel konnte er nur deshalb anwenden, weil er nach eigenen Zeichnungen schnitt, und zwar waren diese meist nicht in Strichen, sondern in Tuschmanier entworfen. Wenn in neuerer Zeit dies Verfahren, z. B. in den Tonlagen des Gesichts von Portraits, sogar bis zu weißen Kreuzschnitten auf dunklem Grunde ausgedehnt wird, so darf doch nicht vergessen werden, daß hierdurch der Charakter der freien Handzeichnung, als deren Reproduction der Holzschnitt wesentlich zu betrachten ist, nicht wenig verletzt wird. Bewick's Manier besteht, abgesehen von der technischen Umwälzung, die er durch Anwendung des Stichels und des Hirnholzes statt des Messers und Langholzes hervorbrachte, wesentlich in einer Nachahmung der Kupferstichmanier, die bis auf den heutigen Tag in England an der Tagesordnung ist. Nicht hierin also, sondern vielmehr in der ungemeinen Naturwahrheit und zugleich geistvollen und anspruchslosen Art, womit er die der Natur der Thiere abgelauschte Charakterschilderung derselben wiedergiebt, liegt der Hauptwerth der Bewick'schen Holzschnitte.

175. Welche Werke sind später noch von ihm veröffentlicht worden?

Unmittelbar nach seiner General history of quadrupeds begann er die „Geschichte der englischen Vögel" (history of brittish birds). Der erste Theil derselben erschien 1797; er enthielt „die Landvögel"; der zweite, „die Wasservögel" umfassend, kam 1804 heraus. Dieses Werk bildet den Schlußstein zu seinem Ruhm als Zeichner und Holzschneider, da er später nichts mehr hervorgebracht hat, was sich damit vergleichen ließe. Auch ist zu bemerken, daß er bei der xylographischen Ausführung derselben bereits mehrere seiner besten Schüler, wie Luke Clennell, Charlton Nesbitt, John Johnson und W. Temple verwandte. Was den technischen Charakter dieser Schnitte betrifft, so ist auch hier der individuelle Charakter jeder einzelnen Art mit bewundernswürdiger Treue wiedergegeben und namentlich das Gefieder, für welches die oben angedeutete

Manier des Arbeitens aus dem Schwarzen ins Weiße besonders ergiebig war, mit musterhafter Sorgfalt behandelt. Um eine Probe des Bewick'schen Schnitts zu geben, theilen wir hier eine Kopie der „Waldschnepfe" (s. Fig. 25) mit. Nach der Herausgabe seiner „Vögel" beschäftigte sich Bewick zwar noch fortwährend mit seiner Kunst, allein ohne in derselben fortzuschreiten oder eine neue Richtung einzuschlagen. Selbst zu den Zusätzen seiner neuen Ausgaben beschäftigte er mehr und mehr seine Schüler. Nur ein selbstständiges Werk erschien von ihm

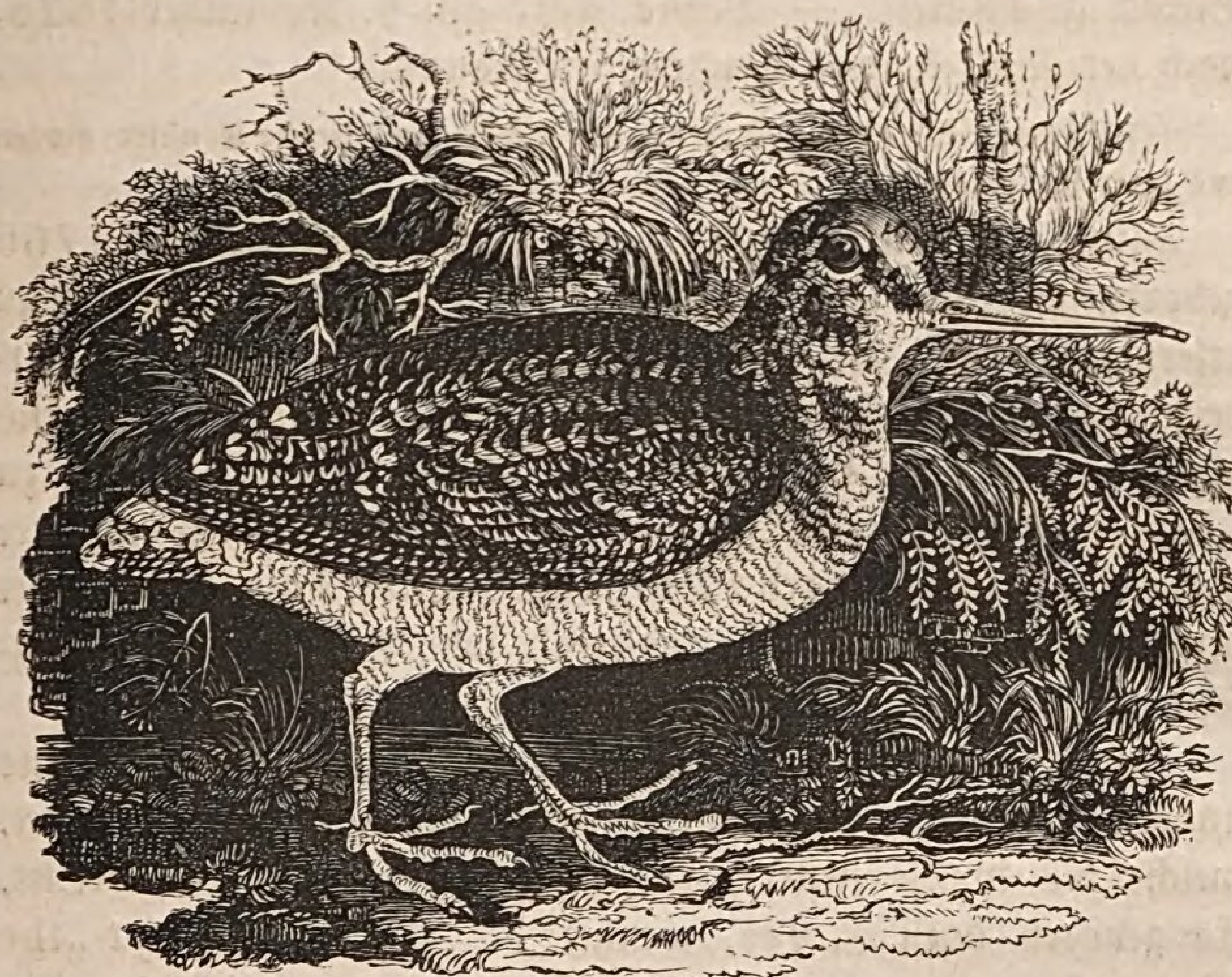


Fig. 25.

noch, nämlich die „Fabeln", an denen er schon seit 1795 gearbeitet hatte, die aber erst 1818 herauskamen. Die Darstellung der Thiernatur in der Form der Allegorie scheint ihm weniger analog zu sein; auch hat er wenig selbst daran gearbeitet, da die meisten Zeichnungen von Robert Johnson und fast alle Schnitte von seinen Schülern W. Temple und Will. Harvey herrühren. — Einige Jahre vor seinem Tode machte er den Versuch, zur Hervorbringung eines weicheren Tons mehrere

Platten in Anwendung zu bringen, wobei man jedoch nicht an das Chiaroscuro zu denken hat, da nicht in den Farben der Platten, sondern nur im Schnitt derselben eine Verschiedenheit obwaltete. Der Gegenstand, welchen er in dieser Weise darstellte, war — charakteristisch genug — ein „Altes Pferd, das den Tod erwartet“, denn er erlebte seine Ausführung nicht mehr, sondern das Werk wurde von seinem Sohn Robert Elliot Bewick vollendet und 1832 veröffentlicht. Es ist fast 11½ Zoll breit und 8¾ Zoll hoch, also das größte Blatt, das Bewick geschnitten. — Bewick starb am 8. November 1828, nach der Rückkehr von London, in Newcastle.

176. **Bildete Thomas Bewick eine Schule und welche Künstler gingen aus derselben hervor?**

Zunächst ist sein Bruder John zu erwähnen, welcher 1760 geboren war und bei ihm seit 1777 die Holzschneidekunst zu erlernen begann. Er starb jedoch schon 1795. Zu seinen Arbeiten gehören die Illustrationen zu „the tooking glass of the Mind“, „Poems by Goldsmith and Parnell“ sowie zu „Somerville's Chase“. Robert Johnson, ein anderer Schüler Bewick's (er starb 1796), war besonders als Zeichner für den Holzschnitt bedeutend, während sein Bruder John Holzschneider war, jedoch auch schon früh, 1797, starb.

Außer diesen früh erloschenen Talenten hatte sich aber aus andern Künstlern eine kräftig aufblühende Schule gebildet, welche bis in die neuere Zeit hinein ihre Zweige ausbreitet. Es gehören dazu J. Lee, welcher die Illustrationen zu „the Cheap Repository“ u. a. m. schnitt; er starb 1804. Ein Schüler von ihm ist der der neuesten Periode angehörige Henry White. Zu den bedeutendsten Schülern Bewick's gehören Charlton Nesbitt, Henry Hole, Robert Branston, Luke Clennell, William Hughes und William Harvey.

177. **Ist von diesen Künstlern etwas Besonderes zu bemerken?**

1. Charlton Nesbitt, 1775 zu Swalwell in der Grafschaft Durham geboren, kam schon in seinem 14. Jahre zu Bewick und bildete sich schnell zu einem tüchtigen Holzschneider aus. Ein Hauptwerk von ihm, das ihm eine Preismedaille von

der Society for the Encouragement of Arts einbrachte, war ein 15 Zoll breites und gegen 12 Zoll hohes Blatt, welches eine „Ansicht der St. Nicolaskirche in Newcastle on Tyne" darstellte. Seine Illustrationen zu Scholey's „Geschichte Englands" und zu den 1808 erschienenen „Religions Emblems" sind vortrefflich; auch lieferte er mehrere Schnitte zu den Bewick'schen „Vögeln". Mit seinen letzten Werken, wie z. B. den Illustrationen zu Westall's „Bilderbibel", die 1835 erschien, reicht er schon in die neueste Periode herein. Er wird als der talentvollste Schüler Bewick's betrachtet, und war besonders im Landschaftlichen und Architektonischen ausgezeichnet.

2. Nächst ihm ist besonders Robert Branston hervorzuheben. Er ist 1778 zu Lynn in Norfolk geboren und starb zu London 1827. Er begann mit der Gravirung von Lotterieloosen und widmete sich dann besonders der Bücherillustration. Außer den Schnitten zu Scholey's „Geschichte Englands" sind hauptsächlich anzuführen seine Illustrationen zu Blomfield's „Wild Flowers", Marshall's „Epistles in verse" und Savage's „Hints of decorative Printing". Er scheint sich übrigens ziemlich unabhängig von Bewick entwickelt zu haben. Sein vorzüglicher, der letzten Periode angehöriger Schüler ist John Thompson, mit welchem und Henry White, dem Schüler des älteren Lee, er zusammen die Bilder zu dem Werke „the Club in a dialogue by Puckle" (1817) schnitt.

3. Luke Clennell, 1781 zu Ulgham in Northumberland geboren, reicht bis in den Anfang der neuesten Periode herein und ist neben Nesbitt der ausgezeichnetste Schüler Bewick's, und zwar nicht nur als Holzschneider, sondern auch als Zeichner. Er kam zu Letzterem 1797 und blieb über 7 Jahre bei ihm. 1804 ging er nach London, von wo seine Hauptwerke datiren, unter denen die vorzüglichsten sind: Die Vignette zum zweiten Gesang von Falkoner's „Shipwreck"; die illustrative Ausschmückung eines Diploms der Highland society nach einer Zeichnung von Benjamin West, dem Präsidenten der königl. Akademie, wofür er von der „Gesellschaft für Förderung der

bildenden Künste" die Preismedaille erhielt; ferner die Illustrationen zu den „Poems" von Roger, nach Federzeichnungen von Thom. Stothard. Diese wie seine übrigen Werke, in denen er auch mit großem Effekt den Kreuzschnitt anwendete, zeugen von einer Tiefe künstlerischen Gefühls und geistvoller Auffassung, wie man sie selten findet. Er verließ jedoch die Xylographie, um sich der Malerei zu widmen, worin er ebenfalls Tüchtiges leistete, verfiel aber 1817 in Wahnsinn, aus dem er nie wieder ganz zu seiner früheren Geistesklarheit erwachte. Noch 1840 lebte er im Newcastler Irrenhause.

4. William Hughes, 1787 zu Liverpool geboren, 1825 gestorben, zeichnete sich besonders in architektonischen Illustrationen aus, unter denen ein Schnitt zu Johnson's „Typographia or the printers instructor" (1824) bemerkenswerth ist, der das Innere einer Kapelle darstellt und in sehr zarter und effektvoller Manier ausgeführt ist. Ferner sind zu erwähnen: seine Schnitte zu Dibdin's „Decameron" (1817), zu „the Club in a dialogue" (1817), sowie die Portraits von Johnson und Will. Caxton.

5. Sein Bruder Henry Hughes (1796—1830) war ebenfalls ein tüchtiger Holzschneider und hat mehrere Blätter zu den „beauties of Cambria" (1823) geliefert.

6. William Harvey, zu Newcastle on Tyne 1796 geboren, reicht ebenfalls bis in die neueste Periode herein, obwohl er schon 1824 den Holzschnitt fast ganz aufgab und sich nur mit der Holzzeichnung beschäftigte. Er ist einer der intelligentesten Schüler Bewick's, besonders als Zeichner. Mit Temple zusammen schnitt er die meisten der Bewick'schen „Fabeln" (1818). Schon 1817 begab er sich nach London, wo er bei Haydon in der Zeichnenkunst sich vervollkommnete und nach einer großen Zeichnung desselben, den „Tod des Dentatus" darstellend, einen Holzschnitt ausführte.

7. Endlich ist noch William Henry Powis zu erwähnen, der allerdings schon zur zweiten Generation der Bewick'schen Schule gehört, obschon er bereits 1836 als 28jähriger junger Mann starb. Er ist ohne Zweifel einer der besten Holz-

schneider seiner Zeit und zeichnet sich in seinen verhältnißmäßig zahlreichen Blättern durch große Korrektheit und außerordentliche Wärme des Tons aus. Seine besten Schnitte findet man in der „Bibel von Churton" (1833), in der „Bibel von Scott" (1834), in der „Elegy written in a country church-yard" (1834), in „the solage of Song" (1837), in „Paul et Virginie" (1838).

3. Die französische, italienische und niederländische Holzschneidekunst von 1770—1830.

178. Gab die englische Holzschneidekunst keinen Anstoß für eine entsprechende Fortentwicklung der Xylographie in den anderen Ländern?

Nein, wenigstens nicht in dieser Periode; und es ist dies — namentlich in Frankreich — um so auffallender, als die Voraussetzung nahe liegt, daß wie Bewick in England, so die Papillon's und le Sueur's in Frankreich ihre Schüler gebildet und so einen neuen Aufschwung der Xylographie hätten anbahnen müssen. Allein es ist Thatsache, daß unmittelbar nach der Wirksamkeit der genannten beiden Künstlerfamilien die Holzschneidekunst ebenso schnell wieder sank, wie sie gestiegen war. Was nach dieser Zeit bis gegen das Ende der Periode in die Oeffentlichkeit trat, beschränkte sich auf erbärmliche sogenannte „Fliegende Blätter" für Bänkelsänger und Jahrmarktshausirer, d. h. illustrirte Mord- und Räubergeschichten in Knittelversen, und höchstens auf Buchdruckervignetten. Zuletzt hörte auch dies auf und die Volkslegendenillustration in rohester Weise, sowie die Buntpapiertapetenmuster der sogenannten Dominotiers bilden zuletzt die einzige Sphäre für die Kunst der Dürer und Holbein. Es werden zwar noch Namen von Holzschneidern genannt, wie Beugnet, Duplat, Corne, Gritner, Besnard, Fleuret, welche um 1800 u. f. in Paris arbeiteten, aber von einer eigentlichen Kunst ist, zum Theil verursacht durch die Revolution und den daraus stammenden Verfall der Künste überhaupt, nicht mehr die Rede. Anders wurde

es, als 1820 der englische Holzschneider Charles Thompson nach Paris kam und dort wesentlich zur Regeneration der französischen Xylographie beitrug, die sich nun allerdings ganz nach dem Muster der englischen zu entwickeln begann. Doch gehören die nationalen Resultate dieser Entwicklung bereits der folgenden Periode an.

Aehnlich verhält es sich mit der italienischen und holländischen Holzschneidekunst. Sie existiren eben als Kunst nicht, bis sie gegen das Ende des dritten Decenniums, besonders aber im Anfang der letzten Periode, wo die Holzschneidekunst durch die Gründung der illustrirten Zeitschriften eine neue und umfassende Popularität gewann, einen bedeutenden Aufschwung nahmen.

4. Die deutsche Holzschneidekunst von 1770—1830.

179. Nahm die deutsche Holzschneidekunst an dem Verfall der Xylographie in den letztgenannten Ländern ebenfalls Theil?

Im Anfang der Periode allerdings wollte es mit der Holzschneidekunst auch in Deutschland noch immer nicht recht vorwärts. Denn die Holzschnitte, welche man bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Andachts- und Schulbüchern findet, stehen wenig höher, als die zwar zahlreichen, aber ganz rohen Vignetten in Kalendern, oder in den „Neuen Liedern gedruckt in diesem Jahr" u. s. f. Am häufigsten findet man schlechte Kopien der alten Illustrationen zum „Gehörnten Siegfried", der „schönen Melusine", „Till Eulenspiegel" u. dergl. noch immer beliebten Volksbüchern. Was sie aber von den alten Volksbüchern unterscheidet, ist nicht blos die rohere Ausführung und der miserable Druck, sondern auch der Mangel an Naivetät, die die alten Holzschnitte so anziehend macht.

180. Gab es denn gar keine selbstständigen, nach eignen Kompositionen arbeitenden Holzschneider?

Bei dieser Frage müssen wir die Zeit von 1770—1830 in zwei Abschnitte theilen, wovon der erste etwa bis 1815 reicht. In dieser Zeit gab es wohl auch Holzschneider, die außer

jener untergeordneten Sphäre standen und allenfalls den Namen von Künstlern verdienten, aber sie besaßen keine Popularität und übten die Kunst mehr aus Privatneigung, als aus Beruf. Es sind zu nennen Prestel, Holtzmann, die beiden Unger, Fr. Karl Rupprecht, K. Zeune, Fr. Kopp; ferner M. Seltsam (1750—1808) in Leipzig, Seb. Roland (1774—1800) in Nürnberg, Joh. Adam, Tobias Wucherer, Jakob Milchram (1770—1810) und Neuer, dessen Schüler, J. Bapt. Hofer (1771—1803), K. Gerh. Stehmann (1790—1815) in Leipzig u. A. m., wovon die meisten hauptsächlich für Buchdrucker, Zuckerbäcker, Kartenmacher u. s. f. gearbeitet haben. Besonders zu erwähnen sind nur die sechs oder sieben erstgenannten. — In dem zweiten Abschnitt, der von 1815—1830 reicht, sind drei bedeutende Holzschneider zu erwähnen, die mit ihrer Thätigkeit schon in die letzte Periode hineinreichen und den Grund zu der bedeutenden Entwicklung des neuesten Holzschnitts legten. Diese waren Gubitz, Höfel und Unzelmann.

181. Was ist von den Holzschneidern des ersten Abschnitts zu bemerken?

1. Johann Gottlieb Prestel (1739—1808) ließ sich 1769 zuerst in Nürnberg, später in Frankfurt nieder. Er war ursprünglich Pastellmaler, doch sind von ihm mehrere Chiaroscuro's nach Tizian, van Dyck, Raphael u. s. f. bekannt. Zu den besten seiner Blätter gehört eine „Kreuzesabnahme“ nach Raphael.

2. Karl Friedrich Holtzmann (1740—1811) in Dresden, war der Schüler Dietrich's. Durch die Arbeiten Ugo da Carpi's und Zanetti's wurde er zu ähnlichen Versuchen geführt. Seine besten Blätter erschienen unter dem Titel: „Abdrücke in Helldunkel, nach verschiedener Meister Zeichnungen in Kupfer gebracht u. s. f.“ Dies „in Kupfer gebracht“ ist jedoch so zu verstehen, daß Holtzmann nach der Bloemart-Goltzius'schen Manier bei seinen Chiaroscuro's Holzstöcke mit Kupferplatten zusammen anwandte, indem er die Umrisse in Kupfer stach, die Töne und Schatten dagegen mit Holzstöcken druckte. Es sind 116 Blätter nach Kompositionen sächsischer Künstler,

wie Dietrich, Wagner u. s. f., und meist in 2—6 Platten gedruckt. Das größte und seltenste seiner Chiaroscuro's stellt die sächsische Menagerie in Dresden dar.

3. Die beiden Unger können als die ersten modernen deutschen Holzschneider betrachtet werden, denen es durch eine unausgesetzte vieljährige Thätigkeit und eine hingebende Liebe zu ihrer Kunst gelang, dem Holzschnitt die lange verlorene Popularität wiederzugewinnen. — Johann Georg Unger (der Vater), 1715 in Pirna geboren, starb in Berlin 1788. Er war zuerst Schriftsetzer und widmete sich erst 1757 ausschließlich dem Holzschnitt, dessen Technik er ohne schulgemäße Anleitung durch eignen Fleiß sich zu eigen machte. Allein unbemittelt, wie er war, mußte er sich dazu bequemen, Vignetten für Fabriken und Tabaksmanufakturen zu fertigen, um sich eine Existenz zu schaffen. Später versuchte er sich auch im künstlerischen Holzschnitt. Zu den besten Arbeiten dieser Art gehören die fünf Blätter, welche er nach Meil's Zeichnungen schnitt und im Jahre 1779 unter dem Titel: „Fünf geschnittene Figuren von Meil gezeichnet, nebst Untersuchung über die Frage: ‚Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten'. Berlin 4°." herausgab. Auch schnitt er mehrere Blätter zum „Speculum naturae", ebenfalls nach Meil's Zeichnungen.

Sein Sohn Johann Friedrich Gottlieb Unger wurde 1750 in Berlin geboren und starb daselbst 1804. Er war ebenfalls zuerst Buchdrucker und beschäftigte sich, nachdem er die typographische Praxis längst aufgegeben, viel mit Versuchen zu einer Verbesserung und Verschönerung der deutschen Druckbuchstaben. Als Holzschneider ist er viel bedeutender, als sein Vater. Außer den zahlreichen Vignetten, die er für verschiedene Gewerbe schneiden mußte, hat er auch mehr treffliche Kunstblätter geschnitten, so die „Sechs Figuren für die Liebhaber der schönen Künste" mit einer Abhandlung von Wippel „Ueber die märkischen Formschneider" 1779. Ferner „Zwei historische Darstellungen" zum Volkskalender von 1796. 4°., „Die Weiber von Weinsberg" nach einer Zeichnung von Rhode, Fol., und verschiedene andere Blätter, Titeleinfassungen und Vignetten.

Ferner sind auch seine literarischen Arbeiten nicht zu übergehen, weil sie den Beweis liefern, wie ernst es ihm um die künstlerische Ausbildung des Holzschnitts war, wie seine Abhandlung „Ueber die Anwendung von Holzplatten zum Druck von Karten“, „Etwas über die Holz- und Formschneidekunst und ihren Nutzen für die Buchdrucker“ u. s. f. Im Jahre 1800 wurde er Professor der Holzschneidekunst an der Akademie der Künste in Berlin; eine Stellung, in der ihm später Gubitz nachfolgte, der sie noch heute inne hat.

4. Friedrich Karl Rupprecht (1779—1831) stammt aus Süddeutschland, bildete sich bis 1810 auf der dresdener Akademie aus und ließ sich dann in Bamberg nieder. Er hat zahlreiche Werke, Kupferradirungen, Gouachemalereien und Holzschnitte hinterlassen, die das Gepräge einer gewissen Originalität und Frische tragen, namentlich seine Chiaroscuro's, wie „Maria mit dem Kinde“ nach Parmeggiano, „Der Heiland am Grabe“, Titelvignette zu dem Werke „Die unterirdische Felsenkapelle am Fuße der Altenburg bei Bamberg“ (1819), „Der heilige Johannes“ u. s. f. — Sein Sohn, Chr. Rupprecht, gehört schon der letzten Periode an und ist ein geschickter Holzschneider.

5. Johann Konrad Zeune (1769—1823), in Baireuth geboren, arbeitete anfangs nur für Buchdrucker als Modellstecher von Vignetten. Von seinen besseren Arbeiten finden sich viele in Heinritz's „Adreßbuch vom Obermainkreise“; sie verrathen technische Gewandtheit und ein allerdings unausgebildetes Talent.

6. Ullrich Friedrich Kopp schnitt viele Blätter zu seinen „Bildern und Schriften der Vorzeit“. Mannheim 1819.

182. Gab es damals schon bedeutende illustrirte Werke?

Nur wenige, die einer besonderen Erwähnung werth wären, wie „Lob der Narrheit aus dem Lateinischen des Erasmus von Rotterdam“, übersetzt von W. G. Becker, mit 83 Holzschnitten nach Holbein's Zeichnungen. Basel 1780. 8°. von einem nicht genannten Holzschneider.

183. Welche Stellung nehmen die obengenannten Künstler des zweiten Abschnitts dieser Periode ein?

Gubitz, Höfel und Unzelmann gehören zwar ebenfalls — wenigstens die ersten Beiden — in technischer Beziehung der vorletzten Periode an, allein da andrerseits ihre Thätigkeit bis in die neueste Zeit hineinreicht, wie denn Gubitz noch heute lebt, und außerdem einer von ihnen, Unzelmann, später sich der höchsten und feinsten Entwicklung der modernen Xylographie anschloß, so bilden sie gewissermaßen eine Zwischenstufe zwischen der vorletzten und letzten Periode. Es könnte daher zweifelhaft sein, wohin sie eigentlich zu rechnen sind, wenn nicht der Charakter ihrer Technik in dieser Beziehung einen sicheren Maaßstab abgäbe. Hiernach müssen wir Gubitz und Höfel entschieden zur vorigen, Unzelmann aber zur neuesten Periode der Holzschneidekunst rechnen, weil erst in dieser sein Talent zur höchsten Entfaltung gelangt.

184. Was ist über die Lebensumstände und die künstlerische Thätigkeit von Gubitz bekannt?

Friedrich Wilhelm Gubitz wurde 1786 geboren und ist der Sohn des Stahl- und Holzschneiders Joh. Chr. Gubitz, der noch unter Unger dem Aelteren gearbeitet hatte und 1826 starb. Schon als 15jähriger Knabe brachte er 7 Vignetten auf die Kunstausstellung, und bald gewannen seine Blätter eine gewisse Popularität. Später stellte er unter Anleitung des Malers Daniel Laurenz verschiedene Versuche mit farbigen Abdrücken von Holzplatten an, um dadurch Kopien von Oelgemälden herzustellen. Zu diesen Versuchen gehört „Das Portrait der Gräfin Voß“ von 8 Platten, 14 Zoll hoch und 11 Zoll breit, „Der segnende Christus“ nach Cranach in 9 Platten u. a. m. 1805 wurde er Mitglied der Akademie der Künste, 1812 ordentlicher Professor der Holzschneidekunst an derselben. Seitdem schuf er seine meisten Werke bis in die neuere Zeit herein. Vom Jahre 1835 begann er seinen „Volkskalender“ herauszugeben, der stets mit einer großen Menge Holzschnitte geziert war, und wozu er auch meist den belletristischen Text schrieb. Auch die Gründung des belletristischen Journals „Der Gesellschafter“

fällt in diese Zeit. Die Menge seiner historischen Portraits, humoristischen Genrebilder, Landschaften u. s. f. ist sehr beträchtlich. Zu den besseren Arbeiten gehören „Die Nacht“ nach Laurenz, „Der Gewittersturm“, eine „Morgenlandschaft“, eine „Mondscheinlandschaft“ u. s. f.; ferner die „Portraits Pestalozzi's und Dürer's“. Auch für illustrirte Werke, wie für Hey's „Fabelbuch“, wozu Spekter die Zeichnungen geliefert, für Simrock's „Deutsche Jahrbücher“ nach Zeichnungen von Holbein, für die Hagen'sche Ausgabe des Nibelungenliedes u. s. f. fertigte er die Holzschnitte.

185. **Was ist der Charakter der Gubitz'schen Holzschnitte?**

Obschon die meisten seiner Werke über die vorletzte Periode hinaus bis in die neuere Zeit reichen, so gehört er doch seiner Technik und künstlerischen Bedeutung nach durchaus jener an. Es mangelt seiner Manier nicht an Lebendigkeit und Frische, aber desto mehr an Kraft und plastischer wie malerischer Wirkung. Die dadurch den Holzschnitten von Gubitz wie überhaupt denen der ganzen Periode anhaftende Trockenheit liegt theils in der begrenzten Technik, theils darin, daß den Holzschneidern und Holzzeichnern dieser Zeit das künstlerische Gefühl für Das, was man „Ton“ nennt, abging. Hätte Gubitz in der Weise der älteren Meister den Holzschnitt nur als Reproduction einer einfachen Federzeichnung behandelt, so würde dieser Mangel an Betonung, überhaupt an Mitteltönen, nicht auffallen. Allein bei der in Schwung gekommenen kleinmeisterlichen Nachahmung der Kupferstichmanier war vor Allem die malerische Wirkung in's Auge zu fassen, und für diese ist der „Ton“ die Seele. Diesen Mangel hat er niemals überwunden. Am geschmackvollsten behandelte er den Vignettenschnitt, wobei aber der Ton keine Rolle spielt; und gerade seine zarten und mit wirklichem Kunstgefühl geschnittenen Vignetten waren es, die dem Holzschnitt wieder eine Popularität verschafften, die er so lange eingebüßt hatte. Dies ist umsomehr anzuerkennen, als er dieselben stets in Langholz arbeitete. Hierin beruht seine wahrhafte historische Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der Xylographie. Seine größeren Schnitte dagegen tragen ganz denselben

etwas pedantischen und trockenen Charakter, wie seine Dramen und moralischen Erzählungen.

186. Hat Gubitz eine Schule gebildet und welche Künstler sind daraus hervorgegangen?

Eine eigentliche Schule, sofern man darunter eine Fortpflanzung und Weiterentwicklung der Manier des Meisters versteht, hat er nicht gebildet, da die Kunstentwicklung überhaupt in neuerer Zeit eine andere Richtung nahm und den von der Zeichnenkunst abhängigen Holzschnitt mit fortriß. Zu seinen Schülern gehören vor Allen Unzelmann, obschon sich dieser sehr früh von der Gubitz'schen Manier emancipirte, sodann Bethge, Müller, Glantz, Genée, Henning u. A., welche — mit Ausnahme des Erstgenannten — sämmtlich untergeordneten Ranges geblieben sind.

187. Welche Stellung nimmt Höfel zu der Entwicklung des Holzschnitts in dieser Periode ein?

Blasius Höfel wurde in Wien 1792 geboren und wandte sich schon früh dem Kupferstich und der Malerei zu. Nachdem er 1820 an der Neustädter Militairakademie Professor der freien Handzeichnung und Mitglied der Akademie der Künste geworden war, widmete er sich ausschließlich den zeichnenden Künsten, insbesondere auch dem Holzschnitt, dessen Technik ihn zu manchen Versuchen veranlaßte, die jedoch stets nach einer der Natur desselben fremden Seite gerichtet waren. Seine Ansicht nämlich, der Holzschnitt müsse als höchstes Ziel die Nachbildung des Kupferstichs erstreben, entfernte ihn von dem eigentlichen Charakter der Xylographie so sehr, daß er sogar einmal — in dem Blatt „Die siebente Plage in Aegypten" nach Martin und le Keux — Elfenbein statt des Holzes anwandte, um eine dem Stahlstich möglichst ähnliche Wirkung zu erzielen. Zur Herstellung der Holzschnitte für Bäuerle's „Theaterzeitung" gründete er eine Holzschneiderschule, aus welcher die Xylographen Buemann, Tepplar, Zastèra, Seipp u. A. hervorgegangen sind. Zu seinen größeren Blättern gehören „Die Venus" nach Lebrun, „Die vier Evangelisten" nach L. Giordano, vier große Blätter zu einem „Missale". Der Charakter der

Blätter ist zwar dem der Gubitz'schen ähnlich, aber doch künstlerischer und wirkungsvoller. Sein schönstes Blatt ist wohl „Die betende Frau" nach Waldmüller, da es eine für jene Zeit ungewöhnliche geistreiche Leichtigkeit der Behandlung besitzt. Höfel ist, Alles in Allem genommen, der süddeutsche Gubitz, obschon er weder dessen Fruchtbarkeit noch Popularität besaß.

188. Giebt es außer diesen Beiden nicht noch andere Holzschneider, welche den Uebergang zur folgenden Periode bilden?

Es giebt noch eine Anzahl von Holzschneidern im Anfang dieses Jahrhunderts, deren Thätigkeit zwar, wie die von Gubitz und Höfel, bis in die neueste Periode hineinreicht, während sie ihrer Bedeutung nach der vorletzten angehören. Zunächst J. Rietschl von Hartenbach, Pfnorr und Vogel der Aeltere. — Rietschl, geboren 1797, bildete sich hauptsächlich unter Gubitz und gründete, nachdem er 1802 sich nach Erfurt begeben, hier ein Holzschneideatelier, aus dem zahlreiche Blätter hervorgingen, namentlich zu Musäus' „Volksmährchen" und Kugler's „Geschichte Friedrich's des Großen", welche aber sämmtlich eine große Oberflächlichkeit und Rohheit zeigen. Sein bester Schüler ist W. Georgy, der ihn weit übertrifft. — Wilhelm Pfnorr, preußischer Kammersekretair, ist nur Dilettant, aber besonders geschickt im Schnitt von Vignetten. In den Jahren 1826—1832 gab er einige Hefte der Polytypie in Holzschnitt heraus und schnitt mit Becker und Scheler zusammen die Thiere für Kaupp's „Naturgeschichte des Thierreichs" (Darmstadt 1835). — Der ältere Vogel in Berlin hat eine Menge Vignetten und einige saubere Blätter geschnitten. Bedeutender aber sind seine Söhne A. und O. Vogel. — Mit diesen Holzschneidern stehen wir aber bereits mit einem Fuße in der neuesten Geschichte des Holzschnitts, zu der wir jetzt übergehen.

Drittes Kapitel.

Geschichte des neuesten Holzschnitts von 1830 bis auf die Gegenwart.

1.

Charakteristik dieser Periode gegen die vorhergehenden.

Der Aufschwung, welchen die Holzschneidekunst sowohl rücksichtlich ihrer künstlerischen Behandlung und Technik, als auch rücksichtlich ihres Umfangs in dieser ihrer neuesten Periode nahm, kann, abgesehen von der Verschiedenheit des Charakters, nur mit der Blüthezeit des älteren Holzschnitts in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verglichen werden. Was den Umfang betrifft, so ist die Zahl der Holzschneider und der illustrirten Werke, welche in den letzten 30 Jahren in die Erscheinung traten, geradezu unübersehbar, so daß wir uns hier nur auf das Allerwichtigste beschränken können. Denn es giebt heutzutage kein civilisirtes Volk der Erde, das nicht den Holzschnitt als Illustrationsmittel kultivirt, und es existiren unter den vielfachen Zweigen menschlichen Wissens — von der schönen Literatur, Belletristik u. s. f. ganz abgesehen — wenige, welche den Holzschnitt nicht als das geeignetste Mittel zur anschaulichen Darstellung ihres Inhalts betrachten und ausbeuten. Wohin man den Blick wenden mag, überall findet man die „Illustration" in höchster Blüthe: in der Belletristik sind es Darstellungen interessanter Scenen aus Dichtungen und Prosaiken, in der In=

dustrie sind es Abbildungen von Maschinen, Gefäßen, Meubles, Mustern u. s. f., in der Wissenschaft sind es physikalische, anatomische, naturhistorische, mathematische, historische, geologische u. s. f. Zeichnungen, in der Kunst endlich die Kunstwerke selber, die Portraits der Künstler u. s. f. Hierzu kommen noch die große Anzahl von illustrirten Zeitungen der verschiedensten Art, illustrirte Kalender, fliegende Blätter für Humor und Satyre: kurz es ist, wenn wir von den ganz abstrakten Disciplinen, wie Philosophie und Theologie, die der Anschauung gar keinen Anhaltepunkt darbieten, absehen, keine Sphäre menschlicher Geistesthätigkeit, die dem heutigen Holzschnitt nicht Stoff zur Illustration darböte. — Ob jedoch durch diese Ueberfülle an illustrirten Werken, welche nothwendig vieles Mittelmäßige mit zu Tage fördert, nicht das Interesse des Publikums endlich abgestumpft werden wird, hängt davon ab, ob in der Fortentwicklung das künstlerische Bestreben der bloßen industriellen Ausbeutung die Waage halten wird.

Die besonderen Unterschiede der neuesten Entwicklungsgeschichte des Holzschnitts gegen die der vorhergehenden Periode sind theils künstlerischer theils technischer Art. In ersterer Beziehung beruht die Differenz hauptsächlich auf der mit ganz anderen Ansprüchen auftretenden Zeichnung, in zweiter auf der unendlich verfeinerten Manipulation des Schneidens und des Druckverfahrens. Da wir den englischen, französischen und deutschen Holzschnitt in Rücksicht auf diese doppelte Eigenschaft im letzten Abschnitt ausführlich behandeln werden, so begnügen wir uns hier mit der Andeutung, daß, Zeichnung und Schnitt zusammengenommen, der englische Holzschnitt wesentlich Tonschnitt ist und sich durch Ungebundenheit gegen die Zeichnung, sowie andererseits durch nationale Gleichartigkeit der Manier charakterisirt, während der französische Holzschnitt wesentlich nach Effektreichthum strebt und dabei eine große Prägnanz in der Charakterzeichnung zeigt, der deutsche endlich seinen Hauptvorzug in der Gewissenhaftigkeit der Ausführung und in der künstlerischen Entwicklungsfähigkeit besitzt.

2.

Die englische Holzschneidekunst von 1830 bis auf die Gegenwart.

189. Welche Seiten sind bei dem modernen englischen Holzschnitt besonders in Betracht zu ziehen?

1. Die besondere Manier des englischen Holzschnitts überhaupt, deren Gleichartigkeit zum Theil von der Eigenthümlichkeit der englischen Zeichnungsmanier bedingt ist und welche eine specifische Unterscheidung zwischen den einzelnen Holzschneidern kaum zuläßt. Hieraus folgt, daß

2. die Schilderung des englischen Holzschnitts sich meist auf eine Aufzählung der bedeutenderen Holzschneider und der wichtigsten illustrirten Werke beschränken muß.

190. Welches sind die bedeutenderen englischen Holzschneider dieser Periode?

Außer den schon in der vorigen Periode erwähnten Holzschneidern, welche bis in die gegenwärtige hineinreichen, wie Powis u. A., sind zu nennen:

Die beiden Thompson's, Charles und John. — Charles Thompson, 1791 zu London geboren, ist der Schüler Th. Bewick's und Robert Branston's. Im Jahre 1817 ging er nach Paris, wo er die Bewick'sche Manier, mit dem Stichel auf Hirnholz zu schneiden, einführte und dadurch der eigentliche Gründer der modernen französischen Holzschneidekunst wurde. Seine Hauptblätter, wofür ihm die goldene Preismedaille verliehen wurde, finden sich in der „histoire de l'ancien et du nouveau testament par Sacy“ (1835), welche mit großer Zartheit ausgeführt sind. Ferner sind zu erwähnen seine Illustrationen zu den Lafontaine'schen Fabeln (1836), die Vignetten und Figuren zur „histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois“ von de Barante, worin besonders meisterhafte Portraits sind; ferner die Blätter zu Thierry's „Conquête de l'Angleterre“ und zur „Corinne“ der Madame Staël. — Sein Bruder John Thompson, ebenfalls Schüler Robert Branston's, mit dem er schon 1817 „the Club of a dialogue by Puckle“ illustrirte, ist noch bedeutender, als sein Bruder und überhaupt einer der vorzüglichsten Holzschneider

neuerer Zeit. Er besitzt eine ungemeine Sicherheit und Feinheit des Schnitts, die freilich seinen Blättern oft den glatten Charakter des Stahlstichs giebt. So seine Schnitte zur „histoire de Manon Lescaut", bei denen er meist den Kreuzschnitt vermieden hat. Andere Blätter, derselben Zeit angehörig, wie die Illustrationen zu der deutschen Ausgabe des „Cid", nach Zeichnungen von Neureuther, tragen wieder einen ganz anderen Charakter, so daß der Unterschied wohl in der Verschiedenheit der Zeichnungen zu suchen ist. Es herrscht in den letzteren Blättern, bei vorzüglichem Ausdruck, ein voller und doch zarter Ton, Wärme und saftige Tiefe im Helldunkel und große Zartheit in den Mitteltönen, wie man sie heute nur noch selten findet. Das Landschaftliche und Architektonische der Staffage ist mit gleicher Sorgfalt wie die Figuren behandelt. Dasselbe Verdienst haben seine Schnitte zu den „Poems and pictures" (1846). John Thompson, der selbst ein geschickter Zeichner ist, hat sich trotz seiner ungemeinen xylographischen Fruchtbarkeit doch von jener handwerksmäßigen Technik ferngehalten, wie man sie heute nur zu häufig findet. Ausgezeichnet sind seine Illustrationen zu Raczynski's „Geschichte der neueren Kunst", so sein Schnitt des Schrödter'schen „Donquixotte", ferner zu „the beggars daughter of Bethnall Green" von Percy (1832), nach Zeichnungen von Harvey, „Elegy written in a country church-yard" von Gray (1834), nach Zeichnungen von Cattermole, Landseer ꝛc., „Shakespeare's works", herausgegeben von Wittingham (1836) nach Thurston's Zeichnungen, „the thousand and one nights" von Lane (1841), „the Vicar of Wakefield" nach Zeichnungen von Mulready (1843) u. s. f. — Außer den beiden Gebrüdern Thompson ist auch ihre Schwester Elisa zu erwähnen, welche mit John meist zusammengearbeitet hat, sowie ein T. Thompson, dessen Name sich auf einigen Schnitten zu den „Poems and pictures" findet.

Wright, gleichzeitig mit den Obigen, da er ebenfalls an der „Elegy etc." und an „the beggars daughter etc." mitgearbeitet hat, lieferte später Schnitte zu „Paul et Virginie"

und im Verein mit Greenaway eine Reihe trefflicher Landschaften zur „Pictorial Times", die sich besonders durch schöne Luftperspektive auszeichnen.

Ebenezer, John und Mary Byfield haben ihre Blätter meist gemeinschaftlich geschnitten. Sie gehören ebenfalls der ersten Zeit dieser Periode an, da sie bereits 1817 mit Hughes zusammen Dibdin's „Bibliographical Decameron" illustrirten. In die gegenwärtige Epoche fallen „Die Holbein'sche Bibel", deren Facsimileschnitte mit großer Treue ausgeführt sind, ferner „the dance of Death" von Douce, und eine große Menge französischer und deutscher illustrirter Werke bis in die neuere Zeit hinein.

Andrew, Best, welche im Verein mit Leloir, später mit Hotelin und Regnier in Paris ein großes Holzschneideatelier einrichteten, gehören mehr in die Geschichte des französischen Holzschnitts.

Orrin Smith ist außer seinen zahlreichen Illustrationen zu den „Poems of Cooper, Thousand and one nights" u. s. f. auch als Schriftsteller aufgetreten, indem er in seinem Werke „Gems of wood engraving" einen Beitrag zur Geschichte der Holzschneidekunst lieferte. Sehr zahlreich sind seine Arbeiten zu den „Illustrated London News".

John Smith hat ebenfalls an dieser illustrirten Zeitung Londons mitgearbeitet und außerdem zahlreiche Blätter zu illustrirten Werken geliefert. Er arbeitete viel mit Cheltnam zusammen.

W. J. Linton darf, wenn man seine ungemeine Vielseitigkeit berücksichtigt, durch welche er in Figuren, wie in Landschaft und in Architekturen gleich ausgezeichnet ist, als der bedeutendste englische Holzschneider modernen Stils betrachtet werden. Er besitzt eine ungemeine Sicherheit der Technik, verbunden mit hohem künstlerischen Verständniß. Zu seinen früheren Arbeiten gehören die Schnitte zu den ersten Jahrgängen des „Art Journal" und dem „Illustrated Family Journal"; bedeutender sind seine Arbeiten zu den „Poems and pictures", wahre Meister-

werke des Tonschnitts, ebenso zu den „Gems of wood engraving“.

Die übrigen der ersten Hälfte der Periode angehörenden Holzschneider, obgleich zum Theil sehr bedeutend, treten doch nicht als so entschieden künstlerische Individualitäten aus dem allgemeinen Typus heraus, daß sie besonders zu betrachten wären. Ohnehin sind sie fast alle an den illustrirten Hauptwerken dieser Epoche, nicht blos Englands, sondern auch Frankreichs und Deutschlands bis in die 50er Jahre hinein ziemlich gleichmäßig betheiligt. Wir führen sie daher nur namentlich an, nämlich: Henry Linton, Frederic Bramston, C. Gray, Slader, Bonner, Thomas, Samuel und Mary Anna Williams, W. S. Green, Quartley, William Nicholls, Beneworth, Sears, Allanson, welche letzteren viel an deutschen Werken, wie „Musäus' Volksmährchen“, „Kugler's Geschichte Friedrich's des Großen“ u. s. f., mitgearbeitet haben; J. Jackson, der Verfasser des Anhangs zu Chatto's „Geschichte der Holzschneidekunst“, M. Jackson, W. G. Mason, A. J. Mason, G. Measom, W. L. Measom, Vasey, Miß Clint, R. Hart, Bagg, Folkard, Gowland, Carter.

G. Dalziel und sein Bruder E. Dalziel gehören zwar auch noch in die erste Hälfte der Epoche, bilden aber doch bereits den Wendepunkt zu der neuesten Entwicklung der englischen Holzschneidekunst. Der erstere hat sich mehr der Landschaft, der letztere mehr dem Figurenfache gewidmet, und beide leisten in ihren Fächern Ausgezeichnetes. Was ihren Einfluß auf die künstlerische Entwicklung der Holzschneidekunst betrifft, so ist es besonders ihr Verdienst, den englischen Holzschnitt von der falschen Nachahmerei der Stahlstichmanier befreit und zu einer freieren, naturgemäßeren Behandlung der Zeichnung geleitet zu haben. Zum Theil trug die aus der Gründung der zahlreichen illustrirten Journale nothwendig hervorgehende Forderung einer großen Schnelligkeit in der Herstellung der Platten viel dazu bei, jene ängstliche Wiedergabe der Stahlstichmanier abzustreifen. Allein statt nun auf den allein richtigen Weg, nämlich zur Ein=

fachheit und korrekten Bestimmtheit der freien Handzeichnung zurückzukehren, gab man zwar die Vorzüge der Stahlstichmanier auf, behielt aber ihre Fehler bei und verpflanzte diese auf das jener ganz entgegengesetzte Gebiet. So kam man zu einer wilden Regellosigkeit, deren Mangel an Zeichnung als malerische Wirkung, deren technische Willkür als künstlerische Freiheit gelten sollte. Wenn die Dalziel's den ersten Anstoß zu dieser Umwälzung in der technischen Behandlung des Holzschnitts gaben, so hatten sie wenigstens den künstlerischen Sinn und die technische Gewissenhaftigkeit, um diese Klippe zu vermeiden. Ihre Nachfolger und Nachahmer aber geriethen immer tiefer in die Willkür hinein. Wir nennen darunter als die fruchtbarsten diejenigen besonders, welche an den verschiedenen illustrirten Journalen bis in die 50er Jahre arbeiteten, „the Illustrated News" — „the Pictorial Times" — „the Illustrated Family Journal" — „the Art Journal" — „the Ladys News Paper" — „the Builder" 2c.; nämlich H. W. Prior, S. Sly, J. W. Whimper, A. Ashley, Sotain, Geo Childs, Buttler, Stryse, Edm. Evans, H. Carter, C. M. Gorvey, Provart, Pearson, Dodd, S. Noon, Beech, Bolton, Langton, Ebranston.

Eine besondere Klasse bilden diejenigen Holzschneider, welche an illustrirten Ausgaben der Klassiker verschiedener Nationen und anderen großen illustrirten Werken gearbeitet haben, und die sich meist einer sorgfältigeren und solideren Technik befleißigten, wie Armstrong, Harral, Clark, Landells, Harrison, Whitehead, James und H. Vizetelly, Bastin, Blanchard, Brown u. s. f.

3.

Die französische Holzschneidekunst von 1830 bis auf die Gegenwart.

191. Wie entwickelte sich die französische Holzschneidekunst in dieser Periode?

Es ist bereits erwähnt, daß nach der durch die Revolution bewirkten, fast völligen Vernichtung der Holzschneidekunst der Engländer Charles Thompson, Bruder des berühmten

John Thompson, es war, welcher im Jahre 1817 nach Paris übersiedelte und dort der Gründer der neuen Schule und einer neuen Epoche der französischen Holzschneidekunst wurde. Es dauerte einige Zeit, ehe die aus seiner Schule hervorgegangenen Holzschneider sich von seiner der Bewick'schen Schule entstammenden Manier zu emancipiren und von der glatten Stahlstichmanier zu einem kräftigeren und in künstlerischer Beziehung gediegeneren Stil zu erheben anfingen. Einen wesentlichen Anstoß zu dieser Befreiung von der englischen Stahlstichmanier gaben hier hauptsächlich die großen Künstler Frankreichs, deren tiefes Interesse am Holzschnitt im Verein mit der künstlerischen Disciplin, welche sie durch ihre korrekte Zeichnung auf die Technik ausübten, dem französischen Holzschnitt ein neues, wahrhaft künstlerisches Leben einhauchte. Aehnlich wie bei uns Unzelmann sich durch den Einfluß Menzel's genöthigt sah, sich von der Gubitz'schen Manier zu emancipiren, so wurden die französischen Holzschneider durch Künstler wie Grandville, Gavarni, Tony Johannot, Vernet u. s. f. gezwungen, die englische Stahlstichmanier fahren zu lassen und sich dem charakteristischen Schnitt der freien Handzeichnung zu widmen.

Ein zweites wesentliches Moment zu einer freieren, wenn auch nicht korrekteren Behandlung des Holzschnitts war die Gründung der illustrirten Zeitschriften, die, wie in Deutschland, fast unmittelbar auf die der englischen folgte. Aber der Einfluß war hier ein ganz anderer, wie in England. Denn während in England der Tonschnitt in Stahlstichmanier auf das Gebiet der Federzeichnung hinübergetragen wurde, fand in Frankreich durch dieselbe Ursache eine sehr wohlthätige Reinigung der Technik statt, insofern man die in der Federzeichnung liegende Freiheit, Sicherheit und charakteristische Bestimmtheit sich zu eigen zu machen suchte. So gewann der französische Holzschnitt neben der Wärme und Kraft des Tons eine Prägnanz und Festigkeit der Formen, die ihm eine bedeutungsvolle Stellung zwischen den beiden Extremen des englischen formlosen Tonschnitts und des in der ersten Hälfte dieser Periode in

Deutschland beliebten plastischen Schnitts einräumte, welcher letztere weniger auf malerische Wirkung und Zartheit der Linien als auf bestimmte Formen Werth legte.

Diese auf echt künstlerischer Basis begründete Stellung des französischen Holzschnitts hätte, wenn darauf fortgearbeitet worden wäre, demselben eine große Aussicht auf künstlerische Entwicklung eröffnet; leider aber fiel er in den letzten zwei Decennien dem entnervenden Einfluß der industriellen Spekulation anheim und wurde dadurch in seiner Fortbildung gehemmt. Die Masse der Production geht heutzutage allerdings in's Ungeheure, aber es sind darin nur wenige sporadische Erscheinungen, wie z. B. die große illustrirte Ausgabe des „Dante“, welche die künstlerische Leistungsfähigkeit des französischen Holzschnitts in eminentem Sinne bekunden. Näheres behalten wir uns für die vergleichende Charakteristik des englischen, französischen und deutschen Holzschnitts am Schlusse dieses Werkes vor (siehe Buch III).

192. Welches sind nun die bedeutendsten französischen Holzschneider dieser Periode?

Wenn man auch Charles Thompson, welcher die englische Holzschneidekunst nach Frankreich verpflanzte, nicht als französischen Holzschneider betrachten darf, so kann man doch die beiden Engländer Andrew und Best, die sich mit dem Schüler Thompson's, dem Franzosen Leloir, zur Gründung eines großen französischen Holzschneideateliers verbanden, schon zur Geschichte der französischen Holzschneidekunst rechnen. Die Zahl der aus diesem Atelier hervorgegangenen Illustrationen, die sie meist mit einem gemeinsamen Monogramm AB bezeichneten, ist sehr bedeutend. Ein Specimen derselben findet man S. 197. Als namhaftere Werke, welche sie illustrirten, sind zu nennen: „Histoire de Manon Lescaut“, „Histoire de l'ancien et du nouveau testament“ (1836), „Imitation de Jesus Christ“ von Thomas a Kempis (1839), zu „Tausend und eine Nacht“ nach den Zeichnungen von Groß, „Scènes de la vie privée et publique des animaux“ nach Zeichnungen von Grand-

ville (1840), „Les Aventures de Telemaque“ etc. (Baron und Nauteuil 1840), „Jardin des Plantes“ (1841), „Les Aventures du Chevalier Faublas“ (Baron, Nauteuil und François), „Nouvelles Génevoises“ par Toepffer (1845). An letzterem Werke haben auch schon Hotelin und Régnier, deren Initialen nun auch nach dem Tode Andrew's in das Monogramm AB aufgenommen wurden, mitgearbeitet. Ebenso an dem „Juif errant“ und den „Mystères de Paris“ von Eugène Sue u. m. a. Sie zeigen eine viel kräftigere Manier, als die specifisch-englischen Holzschneider, und haben dadurch wesentlich zu einer Emancipation von der Stahlstichmanier Anstoß gegeben; auch kultiviren sie in einer dem Holzschnitt sehr angemessenen Weise den Kreuzschnitt. Mit besonderem Geschmack sind ihre Arabesken gearbeitet, wovon die illustrirte Ausgabe des „Cid“ meisterhafte Belege liefert.

Unter den anderen zahlreichen französischen Holzschneidern dieser Periode sind zu nennen Louis Lacoste (geb. 1774), Brevière, einer der ältesten, fruchtbarsten und ausgezeichnetsten Holzschneider Frankreichs, Piaud, Brugnot, Porset, Verdeil, Lavieille, de Chouy, Quichon, Soyer, Regnault, Deschamps, Graf von Laborde, besonders geschickt im Facsimileschnitt, Laisné, Guillaumot, Dujardin, Roujot, Delduc, Grenand, Pons, Provost, le Roux, Thiebault, Loiscau, Gérard, Bara, Chevauchet, Barbaut, Trichon, Tamisier, A. Rose, Bernard, Bareste, Pellet, Castan, Carbonneau, Cottard, Gauchard, Pisan, Godard, Fety, Fauchery, Pontenier, Lenepveu, Masson, Hebert, Boulant, Bréval, Villot, Facnion, Pegard, Vien, Chevin, Chauchefoin, Cherrier, Dyonnet und eine Menge anderer.

4.

Die deutsche Holzschneidekunst von 1830 bis auf die Gegenwart.

193. **Wodurch unterscheidet sich die Entwicklung der deutschen Holzschneidekunst dieser Periode von der der englischen und französischen?**

Der gewaltige Aufschwung, den auch die deutsche Holzschneidekunst mit dem Beginn dieser Periode nahm, hat hier zum Theil wesentlich andere, in der Eigenthümlichkeit unserer künstlerischen Verhältnisse begründete Ursachen, als in Frankreich und England. Was zwar den äußerlichen Umfang dieser raschen Entwicklung betrifft, so kommt zunächst wie in Frankreich so auch hier das Beispiel Englands in Betracht, welches in seinen „Penny-Magazine's" und später in seinen „Illustrated News" den ersten Anstoß zur Gründung ähnlicher und selbst im Titel gleichlautender Zeitschriften mit Tausenden von Holzschnitten gab. So entstand 1833 das „Pfennigmagazin", 1843 die „Illustrirte Zeitung" und einige andere Blätter, die in kurzer Zeit einen unglaublich großen Leserkreis gewannen. Die Ansprüche seitens des Publikums waren übrigens sehr bescheiden, das beweisen die heute ganz ungenießbaren schlechten Holzschnitte des „Pfennigmagazins"; während man der „Illustrirten Zeitung" zum Ruhme nachsagen kann, daß sie stets das Beste im Holzschnitt lieferte, was die zeitweilige Entwicklung desselben darbot. Sie erschien ein Jahr nach Gründung der „Illustrated News" und stellte sich unter der intelligenten Leitung ihres Verlegers sofort auf einen wesentlich künstlerischen Standpunkt. Aehnlich verhielt es sich mit dem kleinen Witzblatt „Die Fliegenden Blätter", welches in München von Braun und Schneider herausgegeben wurde.

Dennoch würde der deutsche Holzschnitt schwerlich zu der hohen Stufe künstlerischer Vollendung gelangt sein und am allerwenigsten würde er die Originalität, dem englischen und französischen gegenüber, erreicht haben, welche er jetzt unbestritten besitzt, wenn ihm nicht von einigen genialen Künstlern Deutschlands ein reges und dauerndes Interesse gewidmet worden wäre, welche nicht nur durch die große Zahl ihrer für den Holzschnitt

gefertigten Zeichnungen, sondern auch besonders durch die charakteristische Prägnanz und künstlerische Strenge derselben die Holzschneider zwangen, sich zur Höhe echt künstlerischer Darstellung zu erheben. Wären nicht Künstler wie Ad. Menzel, Ludw. Richter, Eug. Neureuther, Schnorr, Bendemann, Hübner*) gewesen, so hätte sich der deutsche Holzschnitt im günstigsten Falle an die englische Manier der Nachahmung des Stahlstichs, von der auch die Gubitz'sche Manier gar nicht so weit abliegt, angeschlossen, und die kräftige Einfachheit und künstlerische Feinheit und Freiheit der deutschen Zeichnung wären dem deutschen Holzschnitt vielleicht für immer abhanden gekommen; um so wahrscheinlicher, als durch die Uebersiedelung verschiedener geschickter Holzschneider aus England nach Leipzig, wie Allanson, Beneworth, Sears u. A., die Gefahr einer Englisirung in der That sehr nahe lag.

194. Haben noch andere äußere Momente günstig oder ungünstig auf die Entwicklung des deutschen Holzschnitts eingewirkt?

Einen großen Antheil an der selbstständigen Ausbildung des deutschen Holzschnitts haben diejenigen Männer, welche — wenn auch in indirekter, praktisch aber um so bedeutsamerer Weise — durch die Herausgabe von illustrirten Werken aller Art für das Aufblühen der Holzschneidekunst in materieller wie in künstlerischer Beziehung sich verdient gemacht haben. Außer den stuttgarter und anderen Officinen, welche übrigens vielfach ausländische Holzschneider beschäftigten, war es besonders die Verlagshandlung von J. J. Weber in Leipzig**), welche durch eine lange Reihe von wirklich künstlerisch ausgestatteten illustrirten

---

*) Die Bedeutung dieser Künstler für die Entwicklung des deutschen Holzschnitts wird im dritten Buche näher beleuchtet werden.

**) Wenn wir uns auch in Rücksicht auf den Umstand, daß gegenwärtiges Werkchen ebenfalls im Weber'schen Verlage erscheint, mit dieser kurzen Andeutung begnügen mußten, so durfte doch das objektiv-historische Interesse unserer Arbeit nicht einem falschen Zartgefühl zum Opfer gebracht werden, was durch ein Verschweigen der wichtigen Bedeutung, welche die Weber'sche Verlagshandlung für die Entwicklung des modernen deutschen Holzschnitts hat, geschehen wäre.

Der Verf.

Werken, durch periodische illustrirte Zeitschriften, illustrirte Kalender u. s. f. den Holzschnitt in einer Weise und in einem Umfange gefördert hat, welche den Namen Weber — im Verein mit der Druckerei von F. A. Brockhaus, in welcher die Weber'schen Werke meist gedruckt sind — mit den alten berühmten Firmen eines Feyerabend, Enschede u. s. f. auf eine Stufe stellen dürften.

195. Welches sind nun die bedeutendsten deutschen Holzschneider seit 1833?

Vor Allem Unzelmann in Berlin, sodann sein Schüler Ed. Kretzschmar in Leipzig, ferner die Gebrüder A. und O. Vogel in Berlin, Gaber und H. Bürkner in Dresden, H. Lödel in Göttingen, Braun und Schneider in München, Flegel in Leipzig, H. Müller in Berlin und mehrere Andere, welche eine mehr untergeordnete Bedeutung haben.

196. Was ist von Unzelmann's Leben und künstlerischer Thätigkeit zu berichten?

Es wurde bereits erwähnt, daß Unzelmann's erste Entwicklungsepoche noch der letzten Hälfte der vorigen Periode angehört. Er darf als der Vater des modernen Holzschnitts in Deutschland betrachtet werden. Friedrich Wilhelm Unzelmann wurde 1797 zu Berlin geboren und erhielt, nachdem er auf dem Friedrich-Werder'schen Gymnasium daselbst seinen Schulunterricht absolvirt, auf der königlichen Akademie der Künste von 1813—1818 seine künstlerische Ausbildung. Er frequentirte hier besonders die unter Kuhbeil's Leitung stehende Gypsklasse und zeichnete unter Laurenz nach der Natur. Auch trat er als Schüler in das Holzschneideatelier von Gubitz, ohne jedoch einen eigentlichen persönlichen Unterricht zu empfangen, da Gubitz seine Schüler in ihrer Wohnung arbeiten ließ, wodurch sich der Unterricht fast nur auf Vorbilder und Korrekturen beschränkte. Dies Verhältniß dauerte bis 1827, während welcher Zeit Unzelmann eine große Menge von Vignetten zum „Gesellschafter" und eine Reihe von Illustrationen zu einem „Illyrischen Gebetbuch" nach Zeichnungen von Laurenz schnitt. In diesen sämmtlich nach Gubitz'scher Manier behandelten

Schnitten zeigt sich noch wenig von der Freiheit und Kraft, welche die späteren Unzelmann'schen Arbeiten so sehr auszeichnen. Aber gleich das erste Blatt nach der Trennung von Gubitz (1827) deutet bereits auf eine freiere Handhabung der technischen Mittel. Es war dies ein „Erinnerungsblatt zur Feier der Genesung Friedrich Wilhelm's III.", welcher damals das Unglück gehabt hatte, den Fuß zu brechen, und stellte die „Borussia im Tempel des Aeskulap ein Opfer bringend" dar (nach Laurenz). Unzelmann hatte bis dahin nur mit dem Messer auf Langholz geschnitten. In diesem Blatt machte er den ersten Versuch mit der Schoppe im Baumschlag. Darauf folgte eine Vignette zum „Sängerkampf auf der Wartburg" (nach Kirchhoff), worin er, wie in mehreren darauf folgenden Blättern, ein eifriges Bestreben zeigt, die künstlerische Leistungsfähigkeit des Holzschnitts zu erproben. Ein sehr sichtbarer Fortschritt bekundete sich bereits in einem Cyklus von Portraits, welche Unzelmann nach getuschten Zeichnungen — theils von ihm selbst, theils von Kirchhoff, den er inzwischen kennen gelernt — für das damals neubegründete „Pfennigmagazin" von Weber ausführte, noch mehr in der Ausführung der Umrißzeichnungen mit mythologischen Motiven, die Kirchhoff in sehr eleganter Weise 1835 für das Brockhaus'sche „Illustrirte Konversationslexikon" komponirt hatte.

Auf diesem Wege hatte sich Unzelmann allmälig gänzlich von der Manier der vorigen Periode emancipirt und begann nun in immer selbstständigerer Weise dem großen Ziele, welches er sich vorgesetzt, zuzustreben, nämlich die Technik des Holzschnitts mit Ueberwindung aller materiellen Schwierigkeiten derart zu handhaben, daß dadurch das treueste Wiedergeben der Zeichnung bis in deren speciellste, der Individualität des Zeichners selbst angehörige Eigenthümlichkeiten erreicht würde. Er ging dabei von dem Gesichtspunkt aus, daß der wahrhaft künstlerisch arbeitende Holzschneider gegenüber dem Zeichner nicht nur eine Entsagung jeder durch die Zeichnung nicht selbst gebotenen Manier üben, sondern sich auch so in die Anschauungsweise des Zeichners

hineinfühlen müsse, um den Abdruck des fertigen Stocks völlig als eine Facsimile-Kopie der Originalzeichnung erscheinen zu lassen. Und in der That besteht, zum Unterschiede vom Kupferstich und der Lithographie, welche eine mehr selbstständige Technik haben, der Werth des Holzschnitts vorzugsweise in der Treue, mit der die Zeichnung in ihrer charakteristischen Manier und Technik wiedergegeben wird. Dies ist nun das Charakteristische bei Unzelmann (und auch bei den besseren seiner Schüler), daß er, mochte er nun den prägnanten Menzel oder den strengen Kirchhoff, den stilvollen Schnorr oder den naiven Richter schneiden, in seinen Schnitten stets ausschließlich diese Künstler und ihre Manier zur Geltung brachte.

Die lange Reihe von Werken, welche Unzelmann in dieser Weise schuf, tragen sämmtlich das Gepräge dieses künstlerischen Strebens. Zunächst erwähnen wir seine Schnitte zu Raczynski's „Geschichte der neueren Kunst“ (1837), darunter „Der Bürgermeister von Basel mit seiner Familie vor der heiligen Jungfrau“ nach H. Holbein, „Der Klosterhof“ nach Lessing u. a. m. Im folgenden Jahre begann er die ersten Zeichnungen von Menzel zu schneiden, der von nun an einen entscheidenden und stets wachsenden Einfluß auf seine technische und künstlerische Entwicklung ausübte. Die erste Zeichnung war eine „Scene aus dem Donquixote“, ein kleines aber mit großer Freiheit durchgeführtes Blatt, sodann ein paar kleine Illustrationen zu „Peter Schlemihl“ und dann bald darauf das größere „Franz von Sickingen's Tod“, welches er für den „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate“, und zwar noch ganz mit dem Schneidemesser, ausführte. Ueberhaupt hat Unzelmann, obgleich er später das Meiste mit dem Stichel ausführte, doch das Messer nie ganz aufgegeben, weil er der Ueberzeugung war, daß das Messer auf Langholz die Eigenthümlichkeiten des Zeichners unter Umständen klarer und bestimmter wiederzugeben im Stande sei, als der Stichel, da dieser eine eigenthümliche Wendung habe, die durch die Hand nicht immer überwunden werden könne.

An die oben erwähnten Blätter schließen sich zunächst die von ihm geschnittenen Zeichnungen Hübner's und Bende-

mann's zum „Nibelungenliede" an, besonders das Titelblatt, die „Drei Könige", „Chriemhildens Traum und Deutung", „Siegfried's Bestattung" u. a. m. Auch befindet sich darin ein Facsimileschnitt einer Rethel'schen Zeichnung, deren Rohheit Unzelmann um so weniger zur Last fällt, als er sich anfangs geweigert hatte, den Schnitt derselben auszuführen. — Im Jahre 1840 vollendete er in der kurzen Zeit von zwei Monaten sein, gleichfalls mit dem Messer geschnittenes, herrliches Blatt nach Menzel: „Just und Guttenberg mit dem ersten Abdruck des Psalters", als Erinnerungsblatt zum 400jährigen Jubiläum der Erfindung des Buchdrucks. Von demselben sind nur wenige hundert Exemplare abgezogen und der Holzstock nach des Künstlers Willen im Archiv des berliner Kupferstichkabinets deponirt worden, um erst wieder im Jahre 1940 gedruckt zu werden. In demselben Jahre schnitt er auch eine Reihe von 22 Illustrationen zu Kugler's „Geschichte Friedrichs des Großen" nach den Zeichnungen von Menzel (s. umstehende Fig. 26), woraus insbesondere das Titelblatt, „das Tedeum in der charlottenburger Schloßkirche", „Friedrich, dem Hofe seine Gemahlin vorstellend" und „Friedrichs Tod" hervorzuheben sind. Es folgte sodann im Jahre 1842 ein Cyklus von Illustrationen zu Musäus' „Volksmärchen", nemlich 16 Blätter zur „Nymphe des Brunnens", 3 Blätter zu den „Rolandsknappen", 4 Blätter zum „Geraubten Schleier", 1 Blatt zum „Rübezahl", 1 Blatt zu „Fisch, Adler, Bär" nach Zeichnungen von Jordan, Schrödter und Ritter. Zu seinen weiteren Werken gehören die Illustrationen zur „Frithjofssage" (1842) und zu Sporschil's „Geschichte des 30jährigen Krieges", beide nach Zeichnungen von Pfeiffer (1843), zum „Abc-Buch für kleine und große Kinder" (1845), in welchem unter Anderem der „Nachtwächter" von ihm herrührt; und besonders eine Reihe von gegen 70 ausgezeichneten Blättern zu der auf Befehl des Königs veranstalteten „Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen" nach den Zeichnungen von Menzel, welche er in dem Zeitraum von 1844—1850 ausführte; ferner „Der fünfte December 1848", ein Erinnerungsblatt zur Feier der Verfassung (1849),

die Illustrationen zur Decker'schen Ausgabe der „Friedrichsstatue“ nach den Zeichnungen Burger's (1851), die großen Blätter

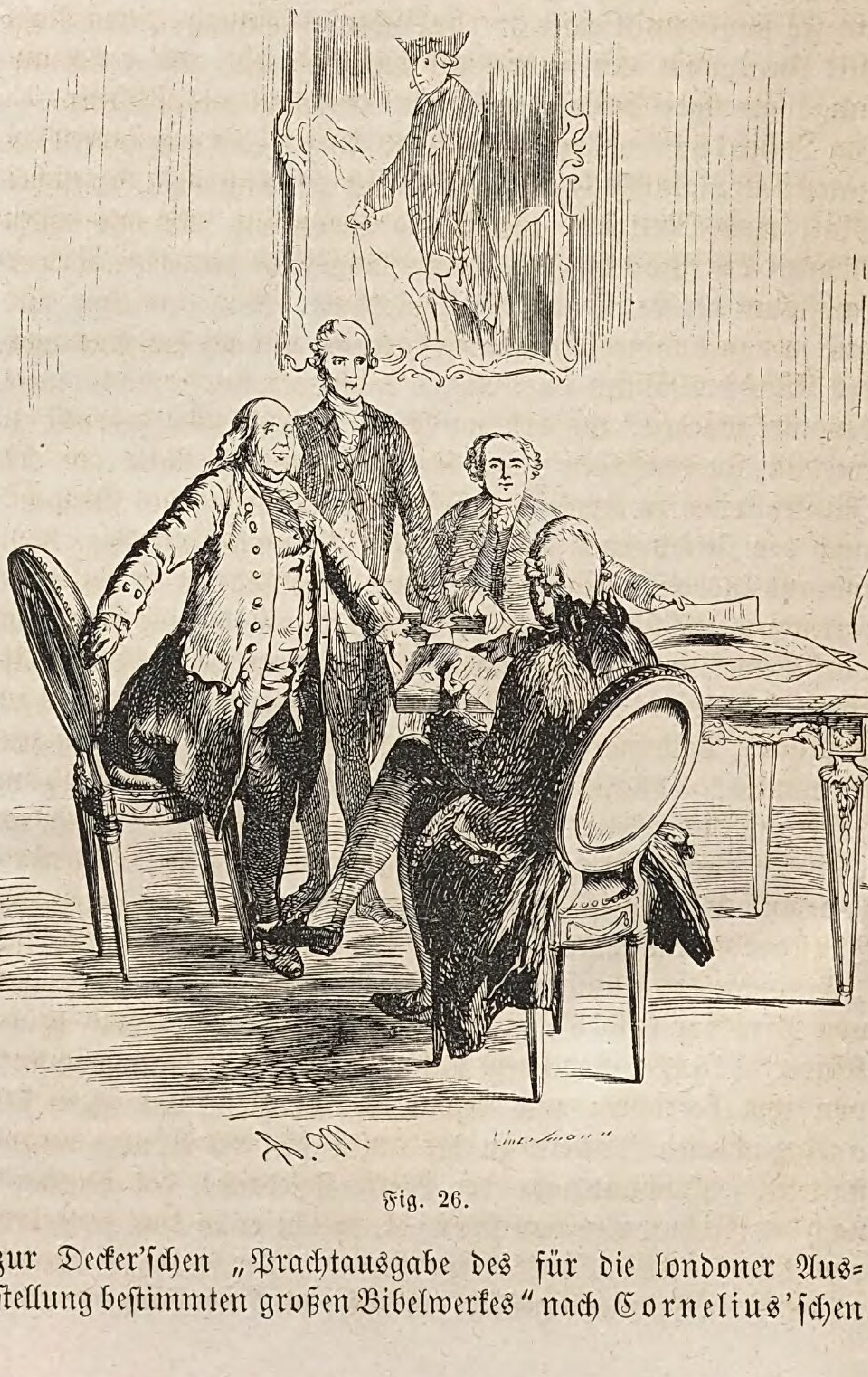


Fig. 26.

zur Decker'schen „Prachtausgabe des für die londoner Ausstellung bestimmten großen Bibelwerkes“ nach Cornelius'schen

und Kaulbach'schen Kompositionen, von Burger gezeichnet. Seine letzten Arbeiten waren das „Portrait Shakespeare's“ nach Menzel und die „Marmorgruppen auf der Schloßbrücke“, gezeichnet von Burger. — Schließlich sei erwähnt, daß Unzelmann im Jahre 1843 zum Mitgliede der Akademie der Künste in Berlin ernannt wurde, 1844 das Patent als Professor der Holzschneidekunst erhielt und im Jahre 1855 gestorben ist. Sein bedeutendster Schüler ist Eduard Kretzschmar, außerdem ist aus der Zahl jüngerer Holzschneider, die aus seinem Atelier hervorgegangen, noch besonders Hermann Müller zu nennen.

197. Was ist von Eduard Kretzschmar's Leben und künstlerischer Thätigkeit zu berichten?

Eduard Kretzschmar wurde am 21. März 1807 zu Oschatz in Sachsen geboren, und folgte seinem Vater, welcher in der Schlacht bei Leipzig verwundet wurde und seinen Abschied nahm, nach Leipzig, wo sich derselbe niederließ. Schon in frühster Zeit zeigte sich in dem Knaben eine große Lust zum Zeichnen, der er jedoch nicht nachleben konnte. Beschränkter Verhältnisse wegen wurde er, in seinem achten Jahre, Laufbursche in der Brockhaus'schen Druckerei. Doch schon nach 1½ Jahren zeigte sich ihm eine Aussicht, seiner Neigung zu folgen, indem ihn sein Oheim mütterlicher Seits, der Hofkupferstecher Bach, der die Kupfersticharbeiten in der königlichen Planzeichnenkammer leitete, in sein Atelier aufnehmen wollte. Doch abermals traten Verhältnisse ein, die ihn zwangen, sofort eine praktische Beschäftigung zu ergreifen: er wurde Konditorlehrling und brachte in diesem Geschäft 11 Jahre zu, während welcher Zeit er seine Mußestunden mit dem sorgfältigen Ausschneiden von Holzformen für die mannigfachen Zuckerbäckereien ausfüllte. Er hatte es hierin zuletzt so weit gebracht, daß er im Jahre 1833, angeregt durch die Holzschnitte des damals neugegründeten Pfennigmagazins, den Versuch mit dem Schneiden einer Holzschnittplatte machte und die mit einem gewöhnlichen Federmesser in Birnbaumholz geschnittenen Stöcke an J. J. Weber, den Herausgeber des Pfennigmagazins, einsandte. Weber mun-

terte ihn, trotz der Unzulänglichkeit dieser ersten Versuche, auf, den eingeschlagenen Weg nicht zu verlassen und ließ ihm volle Freiheit in der Wahl des Gegenstandes. Da warf sich denn sein zu einem gewissen Selbstbewußtsein erwachtes Talent mit Ungestüm auf das ihm eröffnete Feld und zwar auf das schwierigste Gebiet desselben, auf das Portrait. Als er einige seiner Schnitte an Weber einsandte, schickte ihm dieser als Antwort das von Unzelmann geschnittene Portrait Brougham's, als Muster eines wirklichen Holzschnitts. Das gab seinen Hoffnungen einen so gewaltigen Stoß, daß er an seinem Talent selber zu zweifeln anfing und in eine Art künstlerischer Demoralisation gerieth, die ihn eine Zeit lang von jedem neuen Versuch abhielt. Er trat in die Brockhaus'sche Officin, in welcher damals das Bilderkonversationslexikon gedruckt wurde, für welches er ausschließlich den Druck der Holzschnitte leitete, bis er endlich auf Zureden seines Principals nach Berlin ging, um dort unter Unzelmann's Leitung die Technik des Holzschnitts von Grund aus zu lernen. Dies geschah im Jahre 1836. Während er aber bei Weber nach dem Vorbilde der Engländer in Hirnholz geschnitten hatte, wurde er durch Unzelmann wieder zum Langholz und zum Messer zurückgebracht, weil sein in der Messertechnik schon damals bis zu einem hohen Grade gewandter Lehrer mit Recht in der geschickten Handhabung des Messers die Grundlage für alle wahrhaft gediegene Technik, insbesondere rücksichtlich der Sicherheit der Hand und der Leichtigkeit der Bewegung, erblickte. Denn wenn man des Messers Herr sei, meinte er, biete der Stichel weiter keine Schwierigkeiten dar, wohl aber umgekehrt. So sehr sich nun Kretzschmar später in der Führung des Stichels auszeichnete und so hoch er ihn über das Messer stellte, so ist er doch hauptsächlich durch jene strenge Messerdisciplin bei Unzelmann in seiner technischen und künstlerischen Entwicklung gefördert worden.

Nach seiner Zurückkunft in Leipzig trug er nun viel zur Vollendung des „Bilderkonversationslexikons" bei; dann folgten seine Arbeiten zu Kugler's „Geschichte Friedrichs des Großen" nach den Menzel'schen Zeichnungen, unter denen besonders

das „Portrait Voltaire's“ (auf S. 127) sich durch Kraft und Freiheit im Strich auszeichnet, zu Musäus' „Volksmärchen“ und zu den meisten anderen Prachtwerken der damaligen Zeit. Da inzwischen der Holzschnitt immer mehr an Umfang und künstlerischer Ausbildung zunahm, so machte sich bald ein Mangel an Holzschneidern fühlbar, dem Kretzschmar durch Heranbildung einer kleinen Anzahl von Schülern abzuhelfen suchte; was um so verdienstlicher war, als durch die Konkurrenz mehrerer Ausländer, die nach Leipzig übergesiedelt waren, um dort ihre englische Technik auszubeuten, wie Allanson, Beneworth, Peupin, Sears u. s. f., der charakteristischen und originalen Entwicklung des deutschen Holzschnitts eine nicht unbedeutende Gefahr zu erwachsen drohte. Kretzschmar's Atelier nahm bald einen noch viel bedeutenderen Aufschwung, da durch die Gründung der „Illustrirten Zeitung“ die Herstellung einer großen Menge von Holzschnitten nothwendig wurde, die nun unter Kretzschmar's Leitung von seinen Schülern ausgeführt wurden. In dieser Stellung wirkte er als Lehrer und Leiter der sich immer großartiger gestaltenden Anstalt bis zu seinem Tode, welcher in seinem kräftigsten Mannesalter im Jahre 1858 am 7. Juli erfolgte.

198. Welches sind seine hauptsächlichsten Arbeiten und welche Bedeutung hat er danach für die Geschichte der Holzschneidekunst?

Außer den bereits erwähnten Arbeiten sind zu erwähnen die Illustrationen Menzel's zu den „Soldaten Friedrichs des Großen“, zu Duller's „Geschichte des deutschen Volks“, zu Andersen's „Gesammelten Mährchen“, zum „Abc-Buch für kleine und große Kinder“, zum „Nibelungenliede“, zu den „Liedern und Fabeln für die Jugend“ nach den Zeichnungen von Kirchhoff und Georgy, welches letztere Werk, sowie die „Anatomie“ von d'Alton mit ausgezeichneten anatomischen Schnitten und „Die Perle der Tage“, in seinem eigenen Verlage erschienen. Dann sind auch die vorzüglichen Schnitte in der vom Schreiber Dieses im Jahre 1850 herausgegebenen und redigirten „Deutschen Kunstzeitung“ zu erwähnen. Als einzelne Blätter nennen wir vorzugsweise das „Portrait Preller's“,

mehrere Kunstbeilagen zur Kunstzeitung, z. B. das „Seestück“ von Preller, ferner mehrere Facsimileschnitte in der Weigel'schen „Sammlung von Kopien alter Holzschnitte“, und vor Allem das 31 Zoll breite und 24 Zoll hohe Blatt „Tod Gustav Adolph's“ nach Kirchhoff's Zeichnung.

Was seine Bedeutung für die Geschichte des Holzschnitts betrifft, so gründet sich dieselbe, abgesehen von dem großen technischen und künstlerischen Werth seiner Arbeiten, einerseits auf seine Stellung als Gründer und Leiter des großartigsten Holzschneideateliers in Deutschland und den damit verknüpften großen Einfluß, den er als praktischer Lehrer des Holzschnitts ausübte, andrerseits auf die von ihm eingeschlagene Richtung, durch eigne Herausgabe von Musterwerken der Illustration, theils wissenschaftlichen, theils ästhetischen und anderweitigen Inhalts, den deutschen Holzschnitt als Kunst und für die Kunst zur größtmöglichen Geltung und Anerkennung zu bringen. Diese seine Doppelstellung als Leiter eines Holzschneideateliers und als Verlagsbuchhändler setzte ihn in den Stand, wahre Musterwerke herzustellen, die als Vorbilder für alle Zeiten gelten können. Als ein drittes Moment können wir endlich — und dies Verdienst theilt er mit Unzelmann — seine praktischen Bemühungen um den künstlerischen Druck der Holzschnitte betrachten, welcher nicht nur eine große technische Gewandtheit, sondern auch ein für die künstlerischen Eigenschaften der Zeichnung empfängliches und gebildetes Auge erfordert.

199. Was ist von den Gebrüdern Vogel zu bemerken?

Diese sind ebenfalls von großer Bedeutung für die Entwicklung des modernen Holzschnitts. Otto und Albert Vogel sind die Söhne des der vorigen Periode angehörenden Formstechers Daniel Vogel. Insbesondere hat die deutsche Holzschneidekunst, wie auch Unzelmann dem Schreiber Dieses bekannte, durch den am 3. Februar 1851 erfolgten Tod Otto Vogel's einen unersetzlichen Verlust erlitten. Denn wenn irgend Jemand, so war er durch technische Meisterschaft wie durch künstlerischen Sinn befähigt, den Holzschnitt einer höheren Entwicklung entgegenzuführen.

Otto Vogel ist am 15. Januar 1816 (nicht 1812, wie es in den Nekrologen heißt) zu Berlin geboren und trat, nach Absolvirung seiner Gymnasialbildung auf dem Grauen Kloster, als Schüler in die Akademie der bildenden Künste ein, um sich darin zum Bildhauer auszubilden; ein Beruf, für den er stets eine tiefe Neigung in sich verspürt hatte. Allein auch bei ihm stellte sich derselben das praktische Leben mit seinen harten Forderungen hemmend entgegen, und wenn auch sein entschiedener Beruf zur Kunst dadurch nicht unterdrückt wurde, so erhielt er doch dadurch eine andere Richtung. Die Verhältnisse seines Vaters waren der Art, daß er von demselben nicht nur keine Mittel zur Vollendung seiner akademischen Studien erhalten konnte, sondern im Gegentheil es für seine Pflicht hielt, die Lage desselben durch unmittelbare Theilnahme an der von diesem geübten Holzschneidekunst nach Kräften zu erleichtern. Allein indem er sich dieser Pflicht unterzog, wurde er in der Erfüllung derselben doch stets durch die Hoffnung belebt, daß er früher oder später wieder zu seiner Lieblingskunst, zur Skulptur, würde zurückkehren können. Inzwischen hatte er sich in die Technik des Holzschnitts so weit hineingearbeitet, daß er vom Jahre 1834 ab in regelmäßiger Weise durch die Baumgärtner'sche Buchhandlung in Leipzig beschäftigt wurde und nach letzterer Stadt seinem Bruder, der sich schon früher dahin begeben hatte, folgte. Doch schon im nächsten Jahre kehrte er nach Berlin zurück und zwar jetzt mit dem durch das Beispiel Unzelmann's und durch die allmälig zu einer wirklichen Neigung herangewachsene Freudigkeit am Holzschneiden gereiften Entschluß, sich gründlich und ausschließlich dem Studium und der praktischen Ausübung dieser Kunst zu widmen. Er wurde hierin wesentlich durch den Erfolg bestärkt, den seine im Jahre 1838 erschienenen Holzschnitte zu der Baumgärtner'schen Ausgabe der Werke Shakespeare's sich errangen. Denn bald darauf erhielt er den für seine künstlerische wie technische Ausbildung sehr bedeutungsvollen Auftrag, an der Illustrirung der von Kugler herausgegebenen „Geschichte Friedrichs des Großen" nach den Zeichnungen Menzel's Antheil zu nehmen. Es war vorauszusehen, daß der Schnitt

Menzel'scher Zeichnungen in der Entwicklung O. Vogel's Epoche machen würde; und in der That, wenn man die künstlerische Weise und die ungemeine technische Sorgfalt betrachtet, mit der er die ihm übergebenen Zeichnungen geschnitten hat, so erkennt man darin die große Liebe und die tiefe Begeisterung, welche ihn bei der Ausführung dieser kleinen Meisterwerke beseelten. Auch bezeugte Menzel, der in solchen Dingen eine scharfe Kritik übt und unter den Holzschneidern durch seine beißenden Randbemerkungen auf den Korrekturabzügen ebenso gefürchtet wie verehrt ist, mit seinen Arbeiten eine solche Zufriedenheit, daß O. Vogel auf seine Veranlassung unter den berliner Holzschneidern, denen die Ausführung der Menzel'schen Illustrationen zu der auf Befehl des Königs veranstalteten „Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen" anvertraut werden sollte, in Vorschlag gebracht wurde. In diesen Schnitten leistete O. Vogel so Ausgezeichnetes, daß er seitdem ohne Widerspruch zu den wenigen Holzschneidern erster Klasse in Deutschland gerechnet werden mußte, welche mit vollkommener Ueberwindung der durch das Material dargebotenen technischen Schwierigkeiten dem Ideal des deutschen Holzschnitts, möglichst treue Reproduction der Zeichnung in ihrer ganzen charakteristischen Eigenthümlichkeit, nahe kommen, wenn nicht es erreichen. Hierin liegt überhaupt ein Hauptmoment für die Charakteristik O. Vogel's. Er ging so sehr von der Ueberzeugung aus, daß die erste Aufgabe des künstlerisch arbeitenden Holzschneiders darin bestehe, daß er sich zunächst in das genaueste Studium der Zeichnung versenke und dieselbe sowohl als Ganzes wie in ihren Einzelheiten in sich aufnehme, bevor der Stichel angesetzt werde, daß er dabei ein ganz eigenthümliches Verfahren einschlug. Da es nämlich, um die Zeichnung nicht während des Arbeitens zu verwischen, nothwendig ist, den Stock mit Papier zu verdecken, aus welchem successive die Stellen, welche gerade bearbeitet werden sollen, herausgeschnitten werden, so ist durch den Mangel an Totalanschauung der Holzschneider der Gefahr ausgesetzt, durch verschiedene Behandlung der Einzelheiten den Effekt im Ganzen zu verfehlen. Um dies zu vermeiden, unterwarf O. Vogel die Zeichnung zuerst

einem detaillirten Studium und schrieb sich sodann das Resultat desselben gewissermaßen als ein Programm für die Behandlung der Einzelheiten auf, so daß er beim Schnitt selbst nach einem bestimmten Regulativ verfahren konnte. Dergleichen geschriebene Schemas für den Schnitt verschiedener Blätter, die er ausgeführt hat, haben sich in seinem Nachlaß vorgefunden; ein Beweis, wie ernst er seine Kunst nahm.*)

Kleinere einzelne Blätter zu Brochüren, Kalendern u. s. f. hat O. Vogel nie geschnitten; er hat seine ganze Zeit auf den Schnitt der Menzel'schen Zeichnungen verwandt, so lange er an denselben arbeitete. Später schnitt er noch mehrere bedeutende Blätter zu der von der Decker'schen Oberhofbuchdruckerei in Berlin für die londoner Industrieausstellung bestimmten „Prachtausgabe des Neuen Testaments", nach den Entwürfen von Kaulbach und Cornelius, in deren Ausführung ihn der Tod überraschte. Das letzte, unvollendet gebliebene Werk seines Stichels ist die Titelvignette „Christus mit dem Friedensengel", das nach seinem Tode von seinem Bruder Albert vollendet wurde.

Albert Vogel, ebenfalls ein bedeutender Holzschneider, ist geboren am 11. Februar 1814. Auch er besuchte das Gymnasium zum Grauen Kloster, das er in seinem 18. Jahre mit der Akademie vertauschte. Wie sein Bruder zur Bildhauerei, so hatte er Neigung zum Kupferstechen und zur Malerei. Allein aus den schon erwähnten Gründen sah er sich genöthigt, sich dem Holzschnitt zu widmen, um sich die zur Vollendung seiner akademischen Studien nöthigen Mittel zu erwerben. Nachdem er die Akademie 1834 verlassen, folgte er einer Aufforderung der Baumgärtner'schen Buchhandlung in Leipzig, um dort die Aufsicht und Leitung der in lithographischem Hochdruck ausgeführten Illustrationen zum „Hellermagazin" zu übernehmen. Doch schon nach 1½ Jahren kehrte er nach Berlin zurück, weil ihm diese Beschäftigung nicht zusagte. Die ersten bedeutenden Holzschnitte, welche er hier, und zwar mit dem Stichel, aus-

*) Der Verf. verdankt diese Mittheilung seinem Bruder Albert Vogel, dem diese Verfahrungsweise selbst gänzlich unbekannt geblieben war.

führte, waren eine Reihe von Illustrationen zum Baumgärtner'schen „Märchenbuch", dann folgten seine Blätter zu der „Illustrirten Ausgabe von Shakespeare", deren 40 Stöcke zur Hälfte von ihm, zur Hälfte von seinem Bruder ausgeführt wurden. Die Zeichnungen dazu wurden von ihnen selbst nach englischen Umrissen entworfen und auf Holz getuscht. Durch diese Arbeiten hatte er sich solche Anerkennung erworben, daß er zur Theilnahme an den meisten damaligen illustrirten Prachtwerken herangezogen wurde, wie Raczynski's „Geschichte der neuern deutschen Kunst", Duller's „Geschichte des deutschen Volks", des „Nibelungenlieds", Kugler's „Geschichte Friedrichs des Großen", Musäus' „Volksmärchen", Sporschil's „Geschichte des dreißigjährigen Krieges" und der „Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen". — Unter den kleineren Werken seines Stichels sind zu erwähnen seine Illustrationen zu den Jahrgängen 1841—1847 des Simion'schen „Volkskalenders", eine Reihe von anatomischen, physikalischen und naturhistorischen Schnitten zu wissenschaftlichen Werken u. s. f. — Albert Vogel ist ein sehr gewissenhafter Holzschneider, der mit einem tüchtigen Verständniß der Zeichnung eine große Herrschaft über die technischen Mittel verbindet und dieselben auf eine dem Charakter der Zeichnung angemessene Weise zu verwenden weiß.

200. **Haben die vorgenannten Künstler keine Schüler gebildet, und was ist sonst von berliner und leipziger Holzschneidern neuester Zeit zu berichten?**

Sowohl Unzelmann wie Kretzschmar haben zahlreiche Schüler gebildet, aber theils kommen sie den Lehrern nicht gleich, theils hat die Technik der neuesten Holzschneidekunst eine solche Verbreitung und solchen Aufschwung genommen, daß der Unterschied in der Qualität der einzelnen Holzschneider mehr und mehr verwischt wird. Wir könnten eine Reihe von Namen nennen, wären aber nicht im Stande, eine besondere Charakteristik derselben hinzuzufügen. Auch der Grund, daß alle diese Holzschneider noch leben, legt uns eine gewisse Pflicht der Zurückhaltung auf. Wir ziehen es daher vor, mit denjenigen Meistern, welche in der Zeit von 1830—1850 florirten und also zur

Entwicklung der Holzschneidekunst wesentlich beitrugen, unsere geschichtliche Uebersicht über dieselbe zu schließen.

201. Wie steht es mit dem Holzschnitt in den übrigen Städten Deutschlands in dieser Zeit?

1. Hier ist zunächst München zu erwähnen. Während Gubitz und Unzelmann in Berlin, Kretzschmar in Leipzig dem Holzschnitt neue Bahnen eröffneten, wurde ihm in München durch Kaspar Braun, der sich mit Schneider zur Herausgabe der „Fliegenden Blätter" verbunden hatte, nicht minder gedeihliche Pflege zu Theil, so daß er auch hier bald zu einer gewissen künstlerischen Entwicklung gelangte, deren Hauptvorzug eine große Freiheit im Strich, verbunden mit charakteristischer Schärfe des Ausdrucks, bildete. Sehr anerkennenswerth ist hierbei die bei andern illustrirten Zeitschriften seltene Sorgfalt der technischen Ausführung, welche sich bereits in den ersten Jahrgängen der „Fliegenden Blätter" erkennen läßt. Biographisch ist von Braun zu bemerken, daß er zu Aschaffenburg im Jahre 1807 geboren ist, zuerst nach München ging, um sich der Malerei zu widmen, sodann (1837) nach Paris, wo er zwei Jahre im Atelier des Holzschneiders Brevière arbeitete. Nach seiner Rückkehr gründete er im Verein mit v. Dessauer das bekannte Holzschneideatelier, aus dem eine große Anzahl von Blättern zu xylographischen Prachtwerken hervorgingen. Seine Verbindung mit Schneider datirt vom Jahre 1842. Er hat Theil genommen an der Illustration des „Nibelungenliedes" von Schnorr und Neureuther, der „Volksmärchen" von Musäus, der Cotta'schen „Bilderbibel" u. a. m. Auch gab er einen „Volkskalender" mit Illustrationen nach Cornelius und Kaulbach heraus. Aus der Münchener Holzschneideschule sind zahlreiche, tüchtige Schüler, wie Neuer, Rehle u. A., hervorgegangen.

2. In Dresden ist der Holzschnitt besonders durch Hugo Bürkner vertreten, welcher ebenfalls ein bedeutendes Holzschneideatelier gegründet hat. — Bürkner, Sohn des Polizeidirektors Bürkner in Dessau, ist daselbst im Jahre 1819 geboren. Er verließ, da er mehr Lust zu körperlichen Geschicklichkeiten als zum Studiren hatte, die Sekunda des dortigen Gym-

nasiums, um sich zum Bereiter auszubilden, eine Kunst, der er $1^1/_2$ Jahr treu blieb, dann aber jede Neigung dazu verlor und sich seiner eigentlichen Bestimmung, die er bis dahin nur als Liebhaberei betrieben hatte, zuwandte, dem Zeichnen und Malen. Angeregt durch eine vom sächsischen Kunstverein in Dessau veranstaltete kleine Kunstausstellung, nahm er beim Hofmaler Beck Zeichnenunterricht und begab sich bald darauf, im Jahre 1837, nach Düsseldorf, um ganz seinem neuen Berufe zu leben. Inzwischen hatte er von Jugend auf eine starke Neigung zum Holzschneiden gehabt, und derselben schon auf der Schule und neben seinen Reiterstudien Nahrung gegeben. Die erste Anregung dazu empfing er durch die Betrachtung eines kassirten in Holz geschnittenen Polizeistempels, den sein älterer Bruder mit gutem Erfolge nachzuschneiden versucht hatte. Nachdem dies erste Kunstprodukt in den Ofen gewandert war, faßte der junge Bürkner den Entschluß, dies Verfahren für andere Darstellungen, z. B. für das Kopiren der Figuren aus Bilderbüchern, in Anwendung zu bringen, wozu er sich der birnbaumenen Klötze seines Baukastens und eines gewöhnlichen Federmessers bediente. Die Versuche fielen so glücklich aus, daß sein Vater ihn in dieser Liebhaberei durch Anschaffung einiger zum Tapetenmusterschneiden geeigneten Werkzeuge unterstützte. Als er nun nach Düsseldorf gekommen war, setzte er auch diese Beschäftigung fort und schnitt einige Blätter nach Schäuffelein, Beham und Dürer, welche ihm sein Lehrer zum Kopiren gab. Durch das Gelingen dieser neueren, schwierigeren Versuche bestärkt, faßte er endlich den Entschluß, sich nach Berlin zu begeben, um dort unter Gubitz die Technik des Holzschnitts in regulärer Weise zu erlernen. Indessen erfuhr er von Gubitz nichts weiter, als daß man mit dem Stichel auf Hirnholz arbeiten müsse. Das Verfahren selbst blieb ihm um so mehr ein Geheimniß, als er von Gubitz nicht einmal einen geschnittenen Holzstock zu Gesicht bekam. Er kehrte daher nach einigen mißlungenen Versuchen zum Messer und nach Düsseldorf zurück. Professor Hübner, der sich für seine damals in Düsseldorf durch ihre Seltenheit Aufsehen erregende Beschäftigung mit dem Holzschneiden interessirte,

verschaffte ihm einige kleine Aufträge für das Werk des Grafen Raczynski und später für das „Nibelungenlied". Die Arbeiten für das letztere bestimmten ihn, dem nach Dresden übergesiedelten Hübner dorthin zu folgen. Vorher jedoch begab er sich (1840) auf Empfehlung Hübner's noch einmal nach Berlin, aber zu Unzelmann, bei dem er drei Wochen lang einen gründlichen Unterricht erhielt, durch welchen ihm endlich der Einblick in die neuere Technik eröffnet wurde. Bis dahin hatte er sich ausschließlich des nach den Anforderungen etwas modificirten „Formschneidemessers" bedient. Durch Unzelmann fügte er demselben zwar den Stichel hinzu, doch wurde er gerade durch des Letzteren Beispiel veranlaßt, das Messer nicht aufzugeben, sondern als ein für gewisse Fälle sehr zweckmäßiges und unentbehrliches Werkzeug beizubehalten. Nach seiner Niederlassung in Dresden beginnt nun seine eigentliche künstlerische Thätigkeit als Holzschneider, auf Grund deren er im Jahre 1846 bei dem neuerrichteten akademischen Holzschneideatelier als Professor angestellt wurde. Außer seinen Schnitten zum „Nibelungenliede" hat er Beiträge geliefert zum „Abc-Buch" und anderen kleinen illustrirten Werken. Besonders aber sind zu erwähnen seine von ihm selbst geschnittenen Kompositionen zu „Paul und Virginie" (Leipzig 1844), seine Schnitte zum „Deutschen Jugendkalender" (1847—1848), seine vortrefflichen Kopien nach Hans Holbein's „Aelteren Testament", die er selbst herausgegeben (1850), ferner 6 größere Blätter „Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848" nach den Zeichnungen von Rethel, mehrere Beiträge zu der Weigel'schen Sammlung „Holzschnitte alter Meister" und ein großes, sehr schön komponirtes und mit großer Sorgfalt geschnittenes Blatt nach Schnorr's Zeichnung; ferner mehre andere Schnitte nach Schnorr'schen Zeichnungen zur „Bibel in Bildern" und nach Kompositionen von Ludwig Richter („Gebet des Herrn", „Jahreszeiten", „Alte und neue Volkslieder" u. s. f.).

3. Ein nicht minder bedeutender Holzschneider ist Heinrich Loedel in Göttingen. Derselbe ist im December 1798 zu Hameln an der Weser im Hannöverschen geboren. Er verlor

früh seine Eltern und wurde durch seinen Stiefvater zu einem Buchbinder in die Lehre gebracht. Um sich in diesem Fache mehr auszubilden, begab er sich 1820 nach Göttingen und begann hier in seinen Mußestunden messingne Vignetten und Stempel zum Vergolden der Büchereinbände zu schneiden. Er gab jedoch die Buchbinderei bald auf und versuchte sich nun auch im Siegelschneiden, im Steinschneiden und, da ihm alle diese Dinge nicht hinreichend Beschäftigung gewährten, im Kupferstich, worin er, namentlich in letzterem, es bald zu einer großen Geschicklichkeit brachte. Seine Neigung zum Holzschnitt erwachte erst im Jahre 1835, als ihm auf der Göttinger Bibliothek zufällig der Holbein'sche „Todtentanz" zur Hand kam. Er versuchte ein Blatt aus demselben nachzuschneiden und so entstand seine treffliche Kopie des „Krämers", der erste und, wie man sich aus den Weigel'schen „Holzschnitten alter Meister" überzeugen kann, ausgezeichnet gelungene Versuch im Holzschnitt. Wenn man auch seine Geschicklichkeit in der Führung der Nadel und des Stichels im Metallstich dabei berücksichtigt, so bleibt es doch erstaunenswerth, daß Loedel ohne Weiteres ein solches Blatt zu schneiden im Stande war. Der Graf Raczynski, welchem ein Abdruck desselben zu Gesicht kam, beauftragte in Folge dessen den Künstler mit zahlreichen Arbeiten für seine „Geschichte der neuern Kunst". Im Jahre 1841 machte er eine Reise nach Dresden und lernte dort den Direktor der Galerie, Frenzel, kennen, durch dessen Vermittlung ihm der Schnitt von Platten für die Fabrikation der sächsischen Kassenbillets übertragen wurde. Inzwischen war der Universitätskupferstecher in Göttingen gestorben und Loedel erhielt die Stelle desselben als Zeichner der akademischen Institute. Außer mehreren in diese Zeit fallenden Gouache- und Aquarellmalereien für Langenbeck's Werk und mehreren gestochenen Platten naturhistorischen Inhalts sind hier besonders zu erwähnen sein „Todtentanzalphabet" nach Holbein, eine Kopie, die er nach dem in der dresdner Sammlung befindlichen Originalblatt mit großer Sorgfalt facsimile ausführte. Ueberhaupt fühlt sich Loedel vorzugsweise zu der Reproduction und dem Studium

der alten Meisterwerke der Holzschneidekunst hingezogen. Wir verdanken ihm in dieser Beziehung sehr werthvolle Untersuchungen und Blätter, unter Anderem mehrere aus der neueren Zeit herrührende Kopien alter Clair-obscurs nach Ullrich Pilgrim, zu deren Herausgabe er mehrere wissenschaftliche Reisen unternommen hat.

4. Diesen Holzschneidern könnten aus neuester Zeit noch eine große Anzahl hinzugefügt werden, doch sind sie theils ohne bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung des neueren deutschen Holzschnitts gewesen, theils würde eine biographische Uebersicht über dieselben zu weit führen. Wir begnügen uns deshalb, einige der hervorragenderen Namen anzuführen, wie Gaber in Dresden, Flegel in Leipzig, Reusche, Nieper, Obermüller, A. Müller, Herm. Müller in Berlin.

Anhang.

Uebersicht über die hauptsächlichsten illustrirten Werke der neueren Geschichte der Holzschneidekunst.

In welcher Beziehung ist eine solche Uebersicht der illustrirten Werke von Wichtigkeit?

Zunächst in Beziehung auf das substanzielle Quellenstudium. Man kann in der That die besonderen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Holzschneider am besten nur dadurch erkennen, wenn man in demselben illustrirten Werke

die einzelnen Schnitte verschiedener Xylographen, vielleicht nach Zeichnungen desselben Meisters, vergleicht. Allerdings ist die Verschiedenheit der Zeichnungen in den meisten Fällen bestimmend für die Behandlung des Schnitts, aber gerade deshalb ist ein Studium der illustrirten Werke nothwendig, um die feineren Unterschiede der xylographischen Technik zu erkennen. Sodann ist der eigenthümliche Umstand, daß bei den größeren illustrirten Werken meistentheils eine große Anzahl Holzschneider, sogar verschiedenen Nationen angehörig, mitgearbeitet haben, ein Grund, bei den Titeln der Werke die namhaftesten Holzschneider anzuführen. Endlich besteht die Geschichte der Holzschneidekunst nicht nur in der Geschichte der Holzschneider, sondern es gehört dazu wesentlich auch die Geschichte der Holzschnittwerke. — Uebrigens bemerken wir, daß wir aus „historischen" Gründen als äußerste Zeitgrenze, bis zu welcher wir die Uebersicht über die Holzschnittwerke herabführen, das sechste Decennium dieses Jahrhunderts annehmen, da nur in der Zeit von 1830—1850 eine wesentliche Regeneration der xylographischen Technik sich entwickelt hat, während darüber hinaus nur eine Verfeinerung, aber im künstlerischen Sinne keine Neugestaltung stattfindet.

203. Welches sind nun, chronologisch geordnet, die hauptsächlichsten illustrirten Werke Englands?

1834. *Elegy written in a Country Church Yard* by Th. Gray, mit Zeichnungen von T. Stothard, Cattermole, Landseer u. A., geschnitten von J. Byfield, J. Jackson, J. Thompson u. s. f. (London).

— „Bilderbibel" oder bildliche Darstellungen aus der heiligen Schrift, nach eigens für dieses Werk gefertigten Originalgemälden von Westrell und Martin in feinstem englischen Holzschnitt (Leipzig). Die Abdrücke von den Originalstöcken der 1833 in London erschienenen ersten Ausgabe der Pictorial Bible, illustrated with 225 wood-cuts (London).

1836. *The Adventures of Gil-Blas of Santillane,* translated from the french of le Sage. Embellished with 600

first rate engravings on wood from the original designs of Jean Gigoux (London).

1836. *The pictorial Bible* etc. 2. Ausgabe, with 225 wood-cuts (Lond.).

— *Shakespeare's dramatic Works*, with a life of the poet by Symmons (London), geschnitten von J. Thompson.

— *Cowper's Works*, ed. by Southey, mit Zeichnungen von Harvey, geschnitten von J. Thompson.

— *Shakespeare's dramatic Works*, ed. by Wittingham, nach Zeichnungen von Thurston, geschnitten von J. Thompson.

— *Fables de la Fontaine* etc., illustrées par Jules David; 400 vignettes, culs-de-lampe et lettres-vignettes, geschnitten von den beiden Thompson's (Paris und London); in den Holzschnitten von wesentlich englischem Charakter.

1837. *The Art Union*, Zeitschrift für Kunst und Kunstindustrie, herausgegeben und redigirt von Mr. Hall vom Juli 1837 ab; später in vergrößertem Format (1849) unter dem Titel the Art journal. Monatshefte von 2—3 1/2 Bogen mit zahlreichen Illustrationen und je 2—3 Stahlstichen. Elegante Ausstattung, auch in künstlerischer Beziehung, was den Holzschnitt betrifft, besonders in den früheren Jahrgängen; doch nicht immer Originale, indem viele Abdrücke aus verschiedenen, besonders aus französischen Werken, wie beispielsweise aus der histoire des peintres etc., darin aufgenommen sind. In der neueren Zeit, während der londoner Industrieausstellung (1851), wurde ein illustrirter Katalog der Ausstellung in vielen hundert, zuweilen sehr flüchtigen Holzschnitten, jedem Hefte beigegeben. Namen der hauptsächlichsten daran arbeitenden Holzschneider sind Nicholls, G. Measom, Lacoste jeune, Green, Dalziel, AB (Andrew, Best, Leloir), Bastin,

J. L. Williams, Geo. Childs, W. Armstrong, Linton, Langton, Breton, Bramston, Sotain, Sears u. s. f.

1837. *The Solace of Song:* short poems, suggested by scenes visited on a continental tour, chiefly in Italy. Mit 12 Holzschnitten von O. Smith, S. Williams, W. T. Green und H. W. Powis nach den Zeichnungen von W. Harvey (Lond.).

— *The Bard by Gray.* With illustrations by John Talbot. In Holz geschnitten von Fred. Bramston, John Thompson u. s. f. (London).

1838. *The pictorial Edition of Shakespeare,* in 44 Heften erschienen, mit Illustrationen nach gleichzeitigen Kunsterzeugnissen (London).

1839. Der „Cid", nach spanischen Romanzen besungen durch J. G. Herder. Illustrirt durch 70 englische Holzschnitte nach den Randzeichnungen von Neureuther (Stuttgart). Hier erwähnt, weil sämmtliche Holzschnitte von englischen Holzschneidern, wie Gray, Bonner, Orrin Smith, Bramston, Thompson, Hart, Green, Ebranston, und sämmtliche Arabesken und kleinere Vignetten von Andrew, Best, Leloir AL herrühren. Der vorzügliche Druck und das schöne Papier trägt übrigens sehr viel zum Effekt der in Stahlstichmanier ausgeführten Schnitte bei.

— *A Treatise on wood Engraving,* historical and practical. With upwards of three hundred illustrations engraved on wood by John Jackson. Der Text ist von W. A. Chatto (London).

1840. *The seven Ages of Shakespeare,* illustrated by J. Thompson, S. Williams, J. Jackson u. A. nach Zeichnungen von Leslie, Wilkie, Landseer, Mulready, Collins, Cooper, Constable, Hilton, Callcott und Chalon (London).

— *A sentimental Journey through France and Italy*

by Laurence Sterne. Illustr. with numerous engravings on wood by Bastin and G. Nicholls nach Zeichnungen von Jacque und Fussel (London).

1840. *Gullivers Travels*, illustr., &c. mit Holzschnitten von Sears u. A. (London).

— *Pictorial Illustrations to the Waverley Novels* (von Walter Scott). Engraved on wood in the first style from original drawings by G. Cattermole, T. Landseer, J. Jarvis etc. (London).

— *Poor Jack* by Captain Marryat. With illustrations (wood-cuts) by Clarkson Stanfield (London).

1841. *Ancient spanish Ballads;* historical and romantic. Translated with notes by J. G. Lockhardt. A new edition revised. With numerous illustrations from drawings by Will. Allan, Dav. Roberts, Will. Simson, Henry Warren, C. E. Aubrey and Will. Harvey. The borders and ornamental vignettes by Owen Jones, Architect (London). Eins der prachtvollsten Druckwerke der neuern Zeit und besonders geschmackvoll in der Ornamentik und im Buntdruck ausgestattet.

— *Poems by W. Cowper* etc., with 55 illustrations engraved on wood by J. Orrin Smith from drawings by Gilbert (London).

— *The thousand and one Nights* etc. von Lane. Nach Zeichnungen von Harvey (London).

— *The Poet's Pleasaunce,* mit Holzschnitten nach Noel Humphreys. Darin wundervolle Blumenarabesken (London).

— *Midsummer Eve:* A fairy tale of Lowe; by Mrs. S. C. Hall, mit Zeichnungen von Noel Paton, geschnitten von H. Linton. In der Gewandung weniger gut als im Ausdruck (London).

1842. *The Book of brittish Ballads* ed. by S. H. Hall, mit mehr als 400 Holzschnitten von verschiedenen Künstlern.

1842. *The Illustrated London News* erschienen zuerst im Juli 1842, bis jetzt 45 Bände. Die Jahrgänge 1842 bis 1844 sind noch sehr kalt und tonlos im Schnitt, besonders landschaftlicher Gegenstände, die Portraits hölzern und der Druck schlecht. Die besten Holzschneider in dieser Zeit sind Linton und Smith. — 1845 bis 1848 schon bedeutend besser. Zwar in den Contouren noch manche Härte und die Gewandung, wo sie als Federzeichnung gehalten wird, roh und steif, aber der Ton bessert sich; Holzschneider außer den vorigen: Landells, Mason, Vasey, Harrison, Vizetelly, Measom, Dalziel ꝛc. — 1849—51 in einzelnen Schnitten ausgezeichnet, besonders musterhafte Landschaften. Außer den früheren Holzschneidern Evans, M. Jackson, Pearson u. s. w.

— *Childe Harolds Pilgrimage*, by Lord Byron, illustrated with 60 vignette engravings by Finden from original drawings by Warren, Creswick (London).

— *Asmodeus: the devil on two sticks;* from the french of A. R. le Sage etc. Embellished with 200 engravings on wood after designs by T. Johannot (Lond.).

1843. *The pictorial Times,* a record of news, literature, fine arts and the drame etc. Die Schnitte sind im Charakter der Illustrated News, obschon hie und da mit mehr Fleiß ausgeführt. Die bedeutendsten daran mitarbeitenden Holzschneider sind Gorway und Prowart, S. Williams, M. Jackson, S. Sly, Evans, Prior, A. Ashley, W. G. Mason, G. Dalziel, Carter, Fred. Bramston, Harrel, Whimper u. s. f. Vom Juni 1847 wurde sie mit the Lady's News Paper verbunden (s. d.).

— *The Vicar of Wakefield*, by O. Goldsmith. With 32 illustrations by W. Mulready, engraved on wood by J. Thompson (Lond.).

— *Ruins and old Trees associated with remarkable Events in english History;* by Miss Roberts. With

25 illustrations from designs by Gilbert, engraved on wood by Folkard (Lond.).

1843. *Illustrations of baptismal Fonts* (Lond.), in Heften von 16 Holzschnitten.

1844. *Nursery Rhymes, Tales and Juggles.* Reich mit geschmackvollen Randzeichnungen und größeren Holzschnitten ausgeziert.

— *The Archaeological Journal.* Published under the direction of the central committee of the brittish archaeological association for the encouragement of researches into the arts and monuments of the early and middle ages. With wood-cuts and engravings (Lond.); in vierteljährigen Heften.

— *Lectures on Painting and Design;* origin of the art, anatomy the basis of drawing, the skeleton, composition etc. By B. A. Haydon, with designs drawn by himself on the wood and engraved by Evans (Lond.).

— *The Anatomy and Philosophy of Expression* as connected with the fine arts. By Ch. Bell. 3. ed., enlarged with numerous engravings and wood-cuts (London).

1845. *The poetical Works* of Oliv. Goldsmith, mit Holzschnitten von S. Williams, J. Thompson, Green, Linton u. A., nach Zeichnungen von Cope, Creswick, Redgrave, Horsley, Taylor (London).

— *The illustrated Shakespeare* revised etc., with 1000 wood-cuts nach Zeichnungen von K. Meadows (3 vol.) (London).

— *The archaeological Album, or Museum of national Antiquities.* Edited by Wright, with illustrations by F. W. Fairholt (London).

— *Glossary of Terms used in grecian, roman, italian and gothic Architecture,* exemplified by 1100 woodcuts. 4. edit. 2 vols. (Oxford).

1846. *Poems and Pictures* (2te Ausgabe). Eins der ge-

schmackvollsten und elegantesten Druckwerke der neuesten Zeit. Wie beim Nibelungenliede ist jede Seite mit Arabesken umgeben, die aber die des Nibelungenlieds an Zartheit und Reichthum der Komposition wie an Eleganz des Geschmackes bedeutend übertreffen. Besonders ist auch der Druck wegen seiner Klarheit und Reinheit zu bewundern. Auch die Holzschnitte stehen sowohl rücksichtlich der Zeichnung wie der Ausführung dem Besten, was bis dahin geliefert wurde, mindestens gleich, und zeichnen sich, obschon sie durchweg in der Stahlstichmanier ausgeführt sind, durch schönen malerischen Effekt, Kraft und Weichheit des Strichs aus. Zu den Holzschneidern gehören Linton, J. Thompson, Gray, H. L. Clark, W. C. Blanchard, T. Armstrong, Dalziel, Green, W. G. Mason, J. Bastin, G. P. Nicholls, Fred. Bramston u. A.

1846. *The Illustrated Family Journal,* consisting of historical romances, legendary tales, poetry, essays, anecdotes etc. etc., with upwards two hundred illustrations by Linton etc. (London). Der Druck dieser illustrirten Zeitschrift ist nur mittelmäßig. Die Zeichnungen sind im Allgemeinen vortrefflich, die Schnitte etwas leicht und oberflächlich, aber durchgängig schön im Ton, besonders in der Landschaft. Am besten sind die von Linton; einige recht gute auch von , und, besonders im Arabeskenfache, von Th. Beech, , ein paar Monogramme, deren Träger uns unbekannt sind.

— *Leonora,* translated from the German of Burger by Julia M. Cameron. Mit Illustrationen nach D. Maclise; die Vignetten und Borduren in Holz geschnitten von J. Thompson u. A. (London).

— *Picture Story Books,* by great authors and great painters. Bean flower and pea blossom by Charles Nodier, mit Illustrationen von Tony Johannot. Die

sehr hübschen, kräftigen und ausdrucksvollen Schnitte, welche nur durch den mittelmäßigen Druck etwas verwischt und unklar erscheinen, rühren theils von französischen theils von englischen Holzschneidern her: Tamisier, Leblanc, Lavieille, Diolot, Boulant, Quartley, Brugnot ꝛc. (London). Außer den bean flower and pea blossom gehören dazu noch a new life of Tom Tumb; history of a pair of nut-crackers; the adventures of prince Chenevis and his young sister; the wood catters dog; dame Michel and her cat; the kingdom of roses etc.

1847. *The Lady's News Paper,* with which is incorporated the *Pictorial Times*, vom Juni 1847 an, in etwas kleinerem Format als die obigen. Mit vielen Mustern für Stickereien u. s. w. und andern Bildern. Die Schnitte in gewöhnlichem englischen Stil, nur mehr in Stahlstichmanier und sauberer im Druck als die der anderen illustrirten Zeitungen. Großer Fleiß ist besonders auf die Ausführung der weiblichen Arbeiten verwandt. Doch auch die andern Illustrationen sind effektvoll, und einige Portraits, wie z. B. das des right honourable Sidney Herbert (in Nr. 162. 1850) vorzüglich im Ausdruck und sehr kräftig im Schnitt. Leider sind nirgends Namen und Monogramme der Künstler angegeben. Einer der bekanntesten von ihnen ist Landells. — Wir können hieran das etwas später erscheinende The Lady's library in monthly parts anschließen, das ebenfalls hauptsächlich Stickereien und Modebilder enthält (London).

— *Cruickshanks Fable Book.* Mit 100 Holzschnitten (London).

— *Monumental Brasses and Slabs:* an historical and descriptial notice of the incised monumental memorials of the middle age; with numerous illustrations by Charles Boutell (London).

1848. *The Fables of Aesop* by Th. James, with more than

600 wood-cuts from original drawings by J. Tenniel (London).

1848. *Gavarni in London* edit. by Alb. Smith, mit Holzschnitten und Tondrucken von den Gebr. Vizetelly nach Gavarni.



Fig. 27.

1848. *Charles Boner's Book.* With numerous illustrations by Count Pocci of Munich (London).

— *Horace.* Illustrated with 300 vignettes of gems,

coins, vases, taken chiefly from the antique etc. by Milman (London).

1848. *Gems of Wood-Engraving* or the history and art of wood engraving by William A. Chatto. With specimens of the art, ancient and modern, selected from the Illustrated London News. 4 parts. London



Fig. 28.

Folio. Eine Reihe der ausgezeichnetsten Prachtblätter meist in großem Format von den bedeutendsten englischen Holzschneidern, wie Landells, Harral, Jackson, Cheltnam, Measom, Smyth, Orrin Smith, Linton &c. (London).

1848. *Facts and Speculations on the Origin and History of playing Cards.* By W. A. Chatto, with coloured and incoloured plates and wood-cuts (London).

1849. *The Cities and Cometeries of Etruria,* or the local monuments of etruscan art; by G. Dennis. With 114 plates and wood-cuts (London).

— *Principles of gothic ecclesiastical Architecture* etc., by Matth. Bloxam, with 260 wood-cuts (Lond.).

Hiermit schließen wir das Verzeichniß. Es sind natürlich seit dieser Zeit eine große Menge illustrirter Werke erschienen, welche in xylographischer Beziehung sehr bedeutend sind. Allein theils eben ihre ungeheure Zahl, theils der Umstand, daß, je fruchtbarer die Production ist, desto mehr die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Holzschneider verschwinden, läßt eine weitere Auswahl nicht zulässig erscheinen. Um jedoch eine Vorstellung von dem Charakter der besseren englischen Holzschnitte zu gewähren, geben wir umstehend (Fig. 27 u. 28) zwei Illustrationen, wovon die erstere, von Cooper, nach einer Zeichnung Harrison's geschnitten und den Select poems and songs of Robert Burns, published by Kent & Co., London 1858, entnommen ist, während die zweite von W. L. Thomas nach der Zeichnung seines Bruders George H. Thomas geschnitten ist und zu der Bohn'schen illustrirten Ausgabe von Longfellow's Werken gehört.

204. Welches sind die hauptsächlichsten Werke Frankreichs aus dieser Zeit?

1835. *Histoire de l'ancien et du nouveau Testament,* représentée par 700 figures etc. par le maistre de Sacy (Royaumont). Die Holzschnitte meist von Ch. Thompson nach berühmten lebenden Künstlern (Paris bei Curmer).

1836. *Fables de la Fontaine,* illustrées par Jules David et J. J. Grandville. Eine Prachtausgabe, deren 400 Vignetten meist von den beiden Thompson geschnitten sind (Paris). Es giebt zwei Ausgaben davon, welche aber beide dieselben Schnitte enthalten.

1836. *Histoire de l'ancien et du nouveau Testament*, imitée de Chr. Schmid par J. Derome; ornée de 60 tableaux dessinés et gravés d'après les peintres les plus celèbres; texte et gravures encadrées dans des arabesques et ornements gravés sur bois par Andrew, Best, Leloir; 2 vol. (Paris).

— *Les saints Evangiles*, trad. par l'abbé Dassange, illustrés par 12 magnifiques gravures sur acier (nach Tony Johannot), encadrées dans ornements différents pour chaque gravure (nach Cavelier). Die sehr geschmackvollen Borduren, Vignetten und Initialen sind zum Theil in Gold- und Farbendruck. 2 Bände (Paris bei Curmer).

— *Paul et Virginie et la chaumière Indienne*, par Bernardin de Saint-Pierre etc., illustrés par Tony Johannot, Français, E. Isabey, Meissonnïer, Paul Huet, de Laberge, Marville. 400 vignettes et 30 grands sujetsg ravés sur bois par les plus éminents artistes de France et d'Angleterre, darunter die Williams, Beneworth, Powis, Wright, Folkard, Hart, Laisné, Best, Vasey, Gray, Bonner, Bramuost, Bagg, Miß Clint, Lacoste jeune, Porret, Dyonnet, Brevière, Slader, O. Smith u. A. Die größeren Holzschnitte sind auf chinesischem Papier, der Text auf Velin gedruckt (Paris). Hiervon erschien eine deutsche Uebersetzung mit den französischen Originalschnitten zu Pforzheim (1840).

— *Oeuvres complètes de Béranger*. Edition illustrée contenant 120 sujets nouveaux gravés sur bois d'après les dessins de Grandville et Raffet par les premiers artistes de France et d'Angleterre etc. 3 tom. (Paris). Vollständig erschien die Ausgabe erst im folgenden Jahre.

— *Histoire de l'Art moderne en Allemagne* par le Comte Athanase Raczynski. T. 1. Dusseldorf et les pays du Rhin — Excursion à Paris. Le volume est orné de 80 gravures sur bois etc. (Paris).

Dies Prachtwerk ist jedoch in seiner xylographischen Ausstattung fast ganz deutsch und übrigens auch in deutscher Uebersetzung von demselben Jahre erschienen. Daher das Nähere unter Deutschland (S. Frage 205).

1836. *Robinson Crusoë.* Par Daniel de Foë, trad. de P. Borel, orné de 250 gravures sur bois von Lacoste, Porret, Maurisset, Belhotte und Chevauchet nach Zeichnungen von Isabey, Deveria, Boulanger &c. 2 Thle. (Paris). Hiervon erschien 1837 zu Stuttgart eine Uebersetzung mit den Originalschnitten.

— *Histoire de Gil Blas de Santillane* par le Sage. Vignettes (gravures sur bois) par Jean Gigoux (Paris). Eine vermehrte Ausgabe hiervon 1838.

— *L'Imitation de Jesus Christ* (de Thom. a Kempis), trad. par l'Abbé Dassance; illustrée par T. Johannot et Cavelier. Mit Stahlstichen und Holzschnittbordüren (Paris bei Curmer).

1837. *Oeuvres de Béranger* (siehe 1836).

— *Oeuvres complètes de Molière,* précédées d'une notice etc. avec 800 dessins de Tony Johannot gravés sur bois. 2 tom. (Paris).

— **Tausend und eine Nacht,** arabische Erzählungen u. s. w. übersetzt von Dr. Weil. Mit 2000 Bildern und Vignetten von F. Groß, in Holz geschnitten von Andrew, Best, Leloir und andern französischen Künstlern, wie Lavieille u. s. w. Die Zeichnungen sind im Allgemeinen nur mittelmäßig, besonders sehr inkorrekt; auch der Druck vielfach mangelhaft. Die Schnitte aber effektvoll (Stuttgart). Durch mehre Jahre fortgesetzt.

— *Galeries historiques de Versailles* publiées par l'ordre de S. M. Louis Philippe I. Roi des Français par Ch. Gavard etc. Mit diagraphischen und pantographischen Stichen in Stahl. Prachtausgabe mit Holzschnitten, Vignetten u. s. w. (Paris).

— *Don Quichotte.* Les aventures de l'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Mancha par Miguel de Cer-

vantes Saavedra. Trad. nouvelle etc. ornée de 800 dessins de Tony Johannot, gravés sur bois et imprimés par Everat, vollendet in 2 Theilen im folgenden Jahre (Paris). Die Schnitte gingen sämmtlich in die in demselben Jahre zu Stuttgart erscheinende deutsche Ausgabe über.

1838. *Le Génie du Christianisme* par Chateaubriand, mit gegen 1000 Holzschnitten von Porret und andern Künstlern (Paris).

— *Voyages de Gulliver* par Swift. Ed. illustrée par Grandville; 2 vol. avec 450 sujets, frises, lettres ornées, culs-de-lampe imprimés dans le texte. Trad. nouvelle. Paris. Davon erschien eine deutsche Ausgabe (1839) zu Stuttgart mit den französischen Originalschnitten.

— *Les Evangiles.* Traduction de Le Maistre de Sacy etc.; edit. illustrée par Th. Fragonard et ornée de titre gravé, frontispice, vignettes, encadrements, lettres ornées, fleurons, culs-de-lampe etc. (Paris).

— *Livre d'Heures* complet en latin et en français etc.; imprimé sous la direction de M. l'Abbé Affre. Mit Holzschnittleisten, großen Vignetten u. s. w. nach Zeichnungen von Gérard-Seguin und Daniel Ramée, geschnitten von Brevière, Godard, Andrew, Best, Leloir. Goldbräunlich gedruckt. Publiée par Hetzel (Paris).

— *Histoire de Napoléon,* depuis sa naissance jusqu'à sa mort, par M. Laurent, avec 500 dessins par Horace Vernet, gravés sur bois et imprimés dans le texte (Paris). Dann erschien 1839 eine deutsche Uebersetzung zu Leipzig mit den Originalschnitten. (Siehe hierzu die beiden Illustrationen Fig. 29 und 30.)

— *Don Quichotte* (siehe 1837).

— *Contes et Nouvelles de la Fontaine.* Ed. illustrée par Tony Johannot, Devéria, Roqueplan, Boulanger, Fragonard père, Janet Lange, Français, Laville,

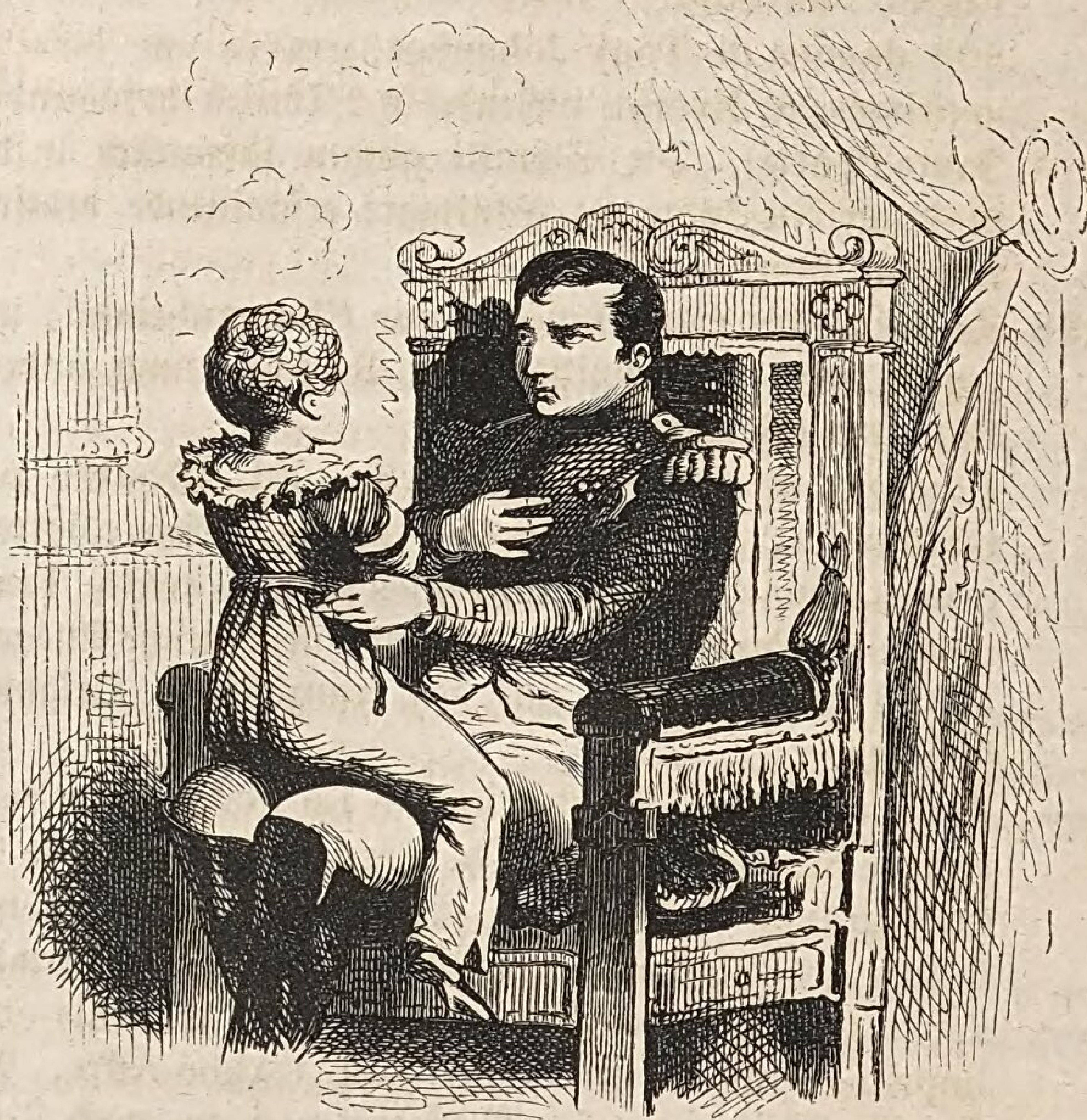


Fig. 29.

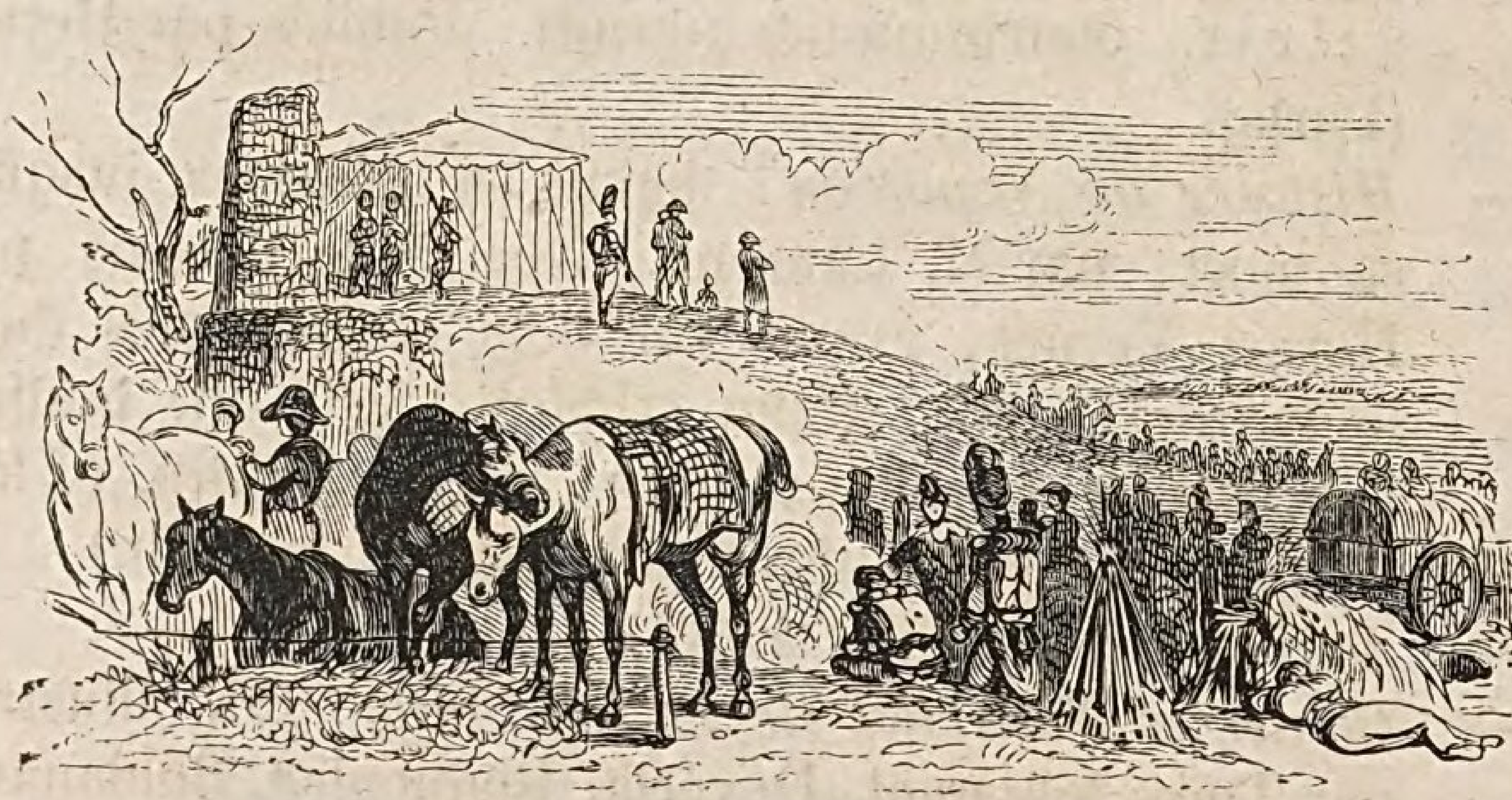


Fig. 30.

Ed. Vattier et Adrian Feârt. Faisant suite aux deux éditions des fables du même auteur, illustrées par J. J. Grandville et Jules David (siehe 1836) (Paris).

1838. *Les Mille et une Nuits.* Contes arabes, trad. par Galiaud. Edition illustrée par les meilleurs artistes de France et de l'Etranger etc. Mit gegen 2000 Holzschnitten (Paris).

— *Histoire de Gil Blas de Santillane* par Lesage, édition ornée de 600 dessins par Gigoux, gravés sur bois etc. 2. édition, avec un grand nombre de dessins nouveaux (Paris). Eine deutsche Uebersetzung davon mit den Originalschnitten erschien im folgenden Jahre zu Pforzheim.

— *Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux* par l'Abbé Prévost. Edition illustrée par Tony Johannot. Précédée d'une notice etc. par Jules Janin (Paris) in Lieferungen. Die fast durchgehends ausgezeichneten Holzschnitte dieses in der Geschichte des französischen Holzschnitts Epoche machenden Buchs sind von Andrew, Best, Leloir, Brevière, Lacoste, Verdeil, Piaud, Provost, Grenand, le Roux und den Engländern Gowland, Mary Anne Williams, Orrin Smith, John Thompson, C. Gray, Thom. Williams, Beneworth, Sears u. s. f.

— *Paul et Virginie* suivi de la chaumière Indienne, par Bern. de Saint-Pierre; édition miniature richement encadrée et illustrée de 60 belles vignettes dessinées par Laville, Tellier, Devilliers, Marcel, Collignon, Calmelet et gravées sur bois par Lacoste ainé, Lacoste jeune, Porret, Sears et Guillaumot (Paris). Diese Ausgabe darf nicht mit der von 1836 verwechselt werden.

— *Le Livre des Enfants,* quarante contes des Fées, par Perrault, Fénélon etc., choisies etc.; 6 tomes ornés de 500 vignettes par Grandville, Perlet, Baron,

Français, Meissonnier, Lorentz, Gérard-Séguin, Gigoux, gravées sur bois (Paris).

1838. *Le Livre des petits Enfants,* alphabet avec exercices de lecture, contes nouveaux, fables choisies de la Fontaine et Florian etc., ornées de 60 vignettes par Grandville, Français, Lorentz, gravées sur bois (Paris).

1839. *Imitation de Jésus-Christ.* Trad. nouvelle etc., mit Zeichnungen nach Overbeck, Klein, Gérard-Séguin und Ornamenten von Ad. Féart. In Holz geschnitten von Brevière (die 12 größeren Zeichnungen) und Andrew, Best, Leloir (die Arabesken) (Paris). In demselben Jahre erschien zu Stuttgart eine deutsche Uebersetzung mit den Originalschnitten der französischen Ausgabe.

— *Heures nouvelles,* paroissien complet latin-français, à l'usage de Paris et de Rome; par l'abbé Dassance. Illustré par 12 gravures religieuses exécutées sur acier par Keller, Steifensand et Butavand d'après Fréd. Overbeck et une multitude de têtes de page, lettres ornées et encadrements, et deux magnifiques titres en couleur d'après les dessins de Ad. Féart, imprimés par le nouveau procédé d'Engelmann (Paris).

— *Histoire de la Gravure en Manière noire* (5. Theil der histoire de la découverte de l'impression etc.) par Léon de Laborde. Mit vortrefflichen Facsimilekopien in Holzschnitt, Kupferstich und Lithographie (Paris, Didot l'ainé). Nur 300 Exemplare gedruckt.

— *Oeuvres choisies de Boileau,* illustrées par Tony Johannot, J. J. Grandville, Devéria etc.; ornées de gravures sur acier et sur bois, vignettes, fleurons etc. (Paris).

— *Les Français, Moeurs contemporaines,* in wöchentlichen Lieferungen, jede mit einer Gavarni'schen Zeichnung und Text; in Holz geschnitten von Brevière, Lavieille ꝛc., nebst einer Menge Initialen, Holzschnittvignetten u. s. w. (Paris). Davon in demselben Jahre

eine Uebersetzung mit den Originalschnitten (clichés) der französischen Ausgabe.

1839. *Les Anglais peints par eux-mêmes.* Ebenfalls in Lieferungen mit Zeichnungen von Gavarni, geschnitten von Brevière u. s. f. Ausstattung ganz wie im vorigen Werke. Auch hiervon erschien eine deutsche Uebersetzung zu Stuttgart unter dem Titel: „England und die Engländer, in Bildern aus dem Volke" nebst den französischen Originalschnitten.

— *Versailles ancien et moderne* par le Comte Alexandre de Laborde; avec 800 vignettes sur acier et sur bois (Paris).

— *Le Diable boiteux par le Sage.* Mit Holzschnittvignetten nach Tony Johannot. Im folgenden Jahre in deutscher Uebersetzung mit den Originalschnitten (Pforzheim).

1840. *Album typographique,* publié à l'occasion de la quatrième fête séculaire de l'invention de l'Imprimerie par G. Silbermann (Strassbourg). Mit alten und neuen Holzschnitten, Chromolithographien u. s. f.

— *Débuts de l'Imprimerie à Strassbourg* ou recherches sur les travaux mystérieux de Gutenberg dans cette ville etc. Par Léon de Laborde. Mit Vignetten und Lithographien.

— *Les Aventures du Chevalier Faublas* avec une notice sur J. B. Louvet par V. Philipon de la Madelaine. Edition illustrée ornée de 800 vignettes, portrait etc. d'après les dessins de Français, Baron et Nanteuil et gravés sur bois par Andrew, Best, Leloir. 2 vol. (Paris), vollendet 1842.

— *Corinne ou l'Italie* par Mad. la Baronne de Staël-Holstein; édition illustrée de 300 gravures en bois d'après Gérard, Granet, Schnetz, Gudin, Horace Vernet etc., gravés par Thompson, Jackson, Smith, Williams, Godard, Porret etc. (Paris), vollendet 1841.

1840. *Les Aventures de Télémaque,* suivies des Aventures d'Aristonous, ornées de 150 vignettes et 12 planches sur papier de Chine d'après les dessins de Baron et Celest. Nanteuil, gravées sur bois par Andrew, Best, Leloir (Paris).

— *Scènes de la Vie privée et publique des Animaux.* Etudes de moeurs contemporaines, publiées sous la direction de P. J. Stahl, illustrées de 100 grandes vignettes à part du texte dessinées par Grandville, et gravées sur bois avec le plus grand soin par Andrew, Best, Leloir, Brevière, Caqué et Godard. 50 Hefte (Paris).

— *Album typographique* exécuté à l'occasion du Jubilé Européen de l'Invention de l'Imprimerie. Histoire de l'Imprimerie par les Monuments (Paris). Von diesem Prachtwerke (impression polychrome) wurden nur 150 Exemplare abgezogen und die dazu verwandten Holzstöcke vernichtet.

— *Le Vicaire de Wakefield par O. Goldsmith.* Traduction nouvelle par Ch. Nodier. Vignettes par Tony Johannot (Paris).

— *Les Artisans illustrés* par Ed. Foucoud. Mit Portraits und andern Holzschnitten (Paris).

— *Fables et Poésies choisies de Th. Conr. Pfeffel,* trad. en vers français etc. par Paul Lehr. Mit Holzschnitten, Chromolithographien u. s. f. (Straßburg).

— *Versailles et son Musée historique.* Orné de plans et de vues gravées sur bois (Paris).

1841. *L'Ane mort,* par Jules Janin, édition illustrée de 140 vignettes par Tony Johannot. Die Holzschnitte von Hebert u. A. (Paris).

— *Le Jardin des Plantes.* Description et moeurs des mammifères de la ménagerie et du muséum d'histoire naturelle; par Boitard. Avec 250 gravures sur bois

par Andrew, Best, Leloir d'après les meilleurs artistes anglais et français (Paris). Nicht zu verwechseln mit der im folgenden Jahre erschienenen Ausgabe, welche sowohl im Text wie in den Illustrationen mit dieser nichts gemein hat.

1841. *Homère illustré.* Traduction nouvelle entièrement conforme au texte grec, par Eugène Bareste. Mit 300 Holzschnitten im Text und 24 größeren Blättern nach antiken Monumenten von Lemud gezeichnet. 2 Bände (Paris).

— *Les Fables de Florian,* illustrées par J. J. Grandville. Précédées d'une notice par P. J. Stahl. Mit sehr guten Holzschnitten (Paris).

— **Der schweizerische Robinson** oder der schiffbrüchige Schweizerprediger und seine Familie. Von J. R. Wyß. Neue mit Holzschnitten illustrirte Ausgabe nach den Originalzeichnungen von Lemercier, ausgeführt von Rudzclovicz, Castan, Corbay, Breval, Pirabeau, Verdeil, Odiardi u. A. (Zürich).

— *La Pléïade.* Eine Auswahl der berühmtesten Balladen, Fabeln, Legenden, Novellen u. s. f. meist aus deutschen Klassikern in's Französische übertragen, mit zahlreichen Holzschnitten von verschiedenen Meistern (Paris); in Lieferungen.

— *Corinne* (siehe 1840).

— *Homère, le Combat des Rats et des Grenouilles,* traduit du grec par M. Trianon. Mit einem radirten Titelblatt von Trimoulet und zahlreichen Holzschnitten von Delduc nach Trimoulet's Zeichnungen.

— *Le Memorial de W. Shakespere.* Contes Shakesperiens par Ch. Lamb, trad. de l'Anglais par A. Borghers etc. Mit Stahlstichen und Holzschnitten.

1842. **Geschichte der französischen Revolution** von Mignet. Mit 200 Illustrationen und schöner Ausstattung. Die sauber ausgeführten Holzschnitte von Pannemaker,

Lacoste jeune, Andrew, Best, Leloir u. s. f. (Leipzig, Volckmar).

1842. *Le Jardin des Plantes.* Description complète historique et pittoresque du muséum d'histoire naturelle, de la ménagerie etc. par MM. P. Bernard, L. Conailhac, Gervais et Emanuel Lemaout. 2 Bände (Paris). Eine große Menge von Holzschnitten und Stahlstichen enthaltend nach Zeichnungen bedeutender Künstler, wie Gavarni, Johannot, Timms ꝛc., geschnitten von französischen und englischen Meistern, als Laisné, Guillaumot, Lavieille, Soyer, Brugnot, Thiebault, Hans, Stypulkowski, Delduc, Pons, Verdeil, de Chouy, Loiseau, Louis, Piaud, Harrison, Th. Williams, Gusman, Quartley, Landells, Whitehead u. s. f. Der Charakter der Holzschnitte ist zwar sehr verschieden und hält sich im Allgemeinen an die Stahlstichmanier, besonders in den Thieren; sie sind aber durchgängig mit großer Sorgfalt gearbeitet und von überraschender Wirkung, auch in der Landschaft.

— *Les petites Misères de la Vie humaine* par Old Nick et Grandville, mit 50 großen Holzschnitten und vielen Vignetten (Paris), in deutscher Bearbeitung unter dem Titel:

— **Die kleinen Leiden des menschlichen Lebens** von Plinius dem Jüngsten (v. Sternberg), illustrirt von Grandville; geschnitten von Laisné (Titelblatt sehr schön), Brugnot, Rouget, Verdeil, Quichon, Dujardin, Lacoste jeune ꝛc.

— *Les Aventures du Chevalier Faublas* (siehe 1840).

— *La Armeria Real* ou collection der principales pièces de la galerie d'armes anciennes de Madrid. Dessins de M. G. Sensi; frontispices, lettres ornées etc. par Sansonetti, gravures sur bois par Faxardo etc. 2 tom. (Paris).

1843. *Mes Prisons,* suivis des devoirs des hommes par

Silvio Pellico. Trad. nouvelle par le comte H. de Messey, revue etc. Edition illustrée de 150 gravures sur bois (Paris). Die Holzschnitte meist von Brugnot, Piaud, Adele Laisné mit sehr schönem Effekt, nach Zeichnungen von Tony Johannot u. A.

1843. *Magasin théatral*, illustré d'environ 300 vignettes et portraits d'acteurs. Erster Jahrgang. Schöne zarte Schnitte von Faxardo, A. Lacauchie u. A.

— *l'Illustration*, Journal universel etc. Erschien zuerst im Juli 1843, bis jetzt 43 Bände. Die Holzschnitte, deren Charakter in den verschiedenen Jahrgängen ziemlich verschieden ist, sind zwar nicht mit so großer Sorgfalt wie in andern nichtperiodischen Werken ausgeführt, aber doch sehr tüchtig im Einzelnen, vorzüglich in den Charakterbildern. Sie gingen größtentheils aus dem Atelier von ABL (Andrew, Best, Leloir) und später von HBL (Best, Hotelin, Leloir, Régnier) hervor.

— *Iconographie chrétienne* etc. Par M. Didron. Mit vielen Holzschnitten (Paris).

1844. *Les Mystères de Paris* par Eugène Sue. Nouvelle édition illustrée de gravures sur bois, d'après les dessins de Beaumont, G. Haal etc. (Paris).

— *Mathilde*, par Eugène Sue. Ed. illustrée de gravures sur bois par Porret, nach den Zeichnungen von T. Johannot, C. Nanteuil, Gavarni 2c.

— *Notre Dame de Paris* par Victor Hugo. Edition illustrée d'après les dessins de Boulanger, Daubigny, Meissonnier, Roqueplan, de Rudder, Steinheil, A. de Lemud, H. de Beaumont, Tony Johannot etc. gravés sur acier et sur bois par les artistes les plus distingués (Paris).

— *Annales archéologiques* dirigées par Didron ainé. Avec dessins en gravures sur bois etc. Erster Jahrgang, fortgesetzt bis auf die Gegenwart.

1844. *Révue archéologique* etc. mit Stahlstichen und Holzschnitten.

1845. *Oeuvres choisies de Gavarni*, revues, corrigées et nouvellement classées par l'auteur, avec des notices en tête de chaque serie par Th. Gaudier et Laurent-Jan: etudes de moeurs contemporaines — les enfants terribles — traduction en langue vulgaire — les lorettes — les actrices — tourberies des femmes en matière du sentiment — les étudiants — la vie de jeune homme — Clichy — Paris le matin — Paris le soir — impressions de ménage — les debardeurs — le carneval etc. etc. (Paris, Hetzel). Holzschnitte von Leblanc, Verdeil, Rudzclovicz, Fauquinon, Bara und Gerard, Lacoquery, Brevière, Porret, Rouget, de Chouy, Baulant, Loiseau, Gauchard, Gusman, Diolot, Lavieille, Gottard, Tamisier, Brugnot, Grenaud, Guillaumot, Castan, Blanade, Regnauld, Chevauchet, Piaud, Soyer, Bareste, Cortay rc. Die Schnitte haben im Ganzen ziemlich gleichmäßigen Charakter, wovon zunächst allerdings die Gleichartigkeit in der Manier der Zeichnung Ursache ist. Die Hintergründe und die Staffage sind meist nebensächlich behandelt, aber doch stets effektvoll. Der Ausdruck, auf den überall der größte Nachdruck gelegt wird, ist fast immer ausgezeichnet. (Siehe übrigens im III. Buch unter den französischen Zeichnern bei „Gavarni“.)

— *Nouvelles Génevoises* par R. Toepffer. Illustrées d'après les dessins de l'auteur par Best, Leloir, Hotelin et Régnier (Paris).

— *Contes (le Decameron) de Boccace.* Traduction par Barbier, édition illustrée par K. Girardet, Pinot, Grandville, Lepoitevin, Pauquet, Holfeld, Tony Johannot, H. Baron, Nanteuil etc. (Paris) mit 32 großen und vielen kleinern Holzschnitten; vollendet 1846.

1845. *Gil Blas de Santillane* par le Sage, illustré par *Jean Gigoux* et *Lazarille de Tormès*, trad. par Louis Viardot, illustré par Meissonnier (Paris).

— *Les Oeuvres de Jean Jacques Rousseau*, illustrées par Tony Johannot, H. Baron, Charles Girardet. Gravures sur bois et 28 vignettes à part (Paris).

— *Le Juif errant* par E. Sue. Edition illustrée par Gavarni. 500 gravures dans le texte et 100 sujets à part d'après Pauquet et Charles Girardet, gravés sur bois par Best, Leloir, Hotelin, Régnier. 4 tom., vollendet 1846.

— *Histoire de Louis Philippe I.*, Roi des Français par A. Boudin et F. Mouttet. Mit Holzschnitten nach den Zeichnungen von Vernet, Bellangé, Gigoux u. A., vollendet 1846.

— *Dictionnaire de l'Architecture du Moyen-Age* par Berty. Avec 200 gravures sur bois (Paris).

1846. *Le Comte de Monte-Christo;* par A. Dumas. Edition illustrée par Gavarni et Tony Johannot. 2 tom. (Paris).

— *La nouvelle Héloise* par J. J. Rousseau. Edition illustrée par T. Johannot, Wattier, Lepoitevin, Girardet, Guérin. Gravures sur bois et 39 gravures tirées à part (Paris).

— *Jérome Paturot à la recherche d'une position sociale* par L. Reybaud. Edition illustrée par Grandville (Paris).

— *Histoire de l'Architecture en France* depuis les Romains jusqu'au sixième siècle, avec l'exposition de ses principes généraux, par D. Ramée. Illustrée de 71 vignettes sur bois.

— *Monuments de tous les peuples* etc. par Breton. 2. éd. Texte orné de gravures (Paris).

1848. *Le Moyen-Age et la Renaissance.* Histoire et description des moeurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des literatures

et des beaux-arts en Europe... par de Barante, Blanqui, Champollion-Figeac, Champollion-fils, Ph. Chasles, Cousin, Didron, de Laborde, Michelet, Mignet, Ramée, de Salvandy etc. publiée sous la direction de Paul Lacroix. Edition illustrée de 250 grandes peintures miniatures, 250 grandes gravures sur bois et sur cuivre tirées à part etc. et de 400 gravures sur bois intercalées dans le texte, représentant plus de 4000 chefs-d'oeuvre et objets du moyen-age et de la renaissance conservés dans les palais, musées, bibliothèques, collections nationales ou particulières les plus célèbres de l'Europe, et reproduits par la gravure et les procédés de MM. Engelmann et Graf d'après les dessins et peintures. Fac-simile de M. Hermann Soltau par Bisson, Blanke, Colette, Giniez, Kellerhoven, Walter etc. 250 livraisons; jede mit 1 Chromolithographie und einem großen Holzschnitt nebst illustrirtem Text (Paris).

1848. *Dictionnaire des Arts et Manufactures.* Description des procédés de l'industrie française et etrangère par une réunion des savants, d'ingénieurs, de fabricants, d'anciens élèves de l'école polytechnique, de l'école centrale des arts et manufactures etc. Avec 2600 gravures sur bois intercalées dans le texte etc. 2 tom. (Paris).

— *Jérome Paturot à la recherche de la meilleure des Républiques* par Louis Reybaud. Edition illustrée par Tony Johannot, ornée de 180 vignettes sur bois, dont 30 sujets tirés à part (Paris).

1849. *Histoire des Peintres* de toutes les écoles depuis la renaissance jusqu'à nos jours, par Charles Blanc, Th. Gautier et A. Jeannon etc. (Paris). Enthält die Portraits, Hauptbilder, Facsimiles der Unterschriften und Monogramme der Maler dieser Zeit. — Im Allgemeinen sind die Schnitte sehr dunkel gehalten, woran jedoch der Druck bedeutend mitgewirkt hat. Uebrigens ist überall

mit großer technischer Sorgfalt verfahren und besonders auf Weichheit und Tiefe des Tons sowie auf zarte Ausführung der stofflichen Einzelheiten und auf Prägnanz des Ausdrucks viel Mühe verwandt. Die Landschaften haben gleichfalls viel Wärme des Colorits und die Portraits sind kräftig und sehr ausdrucksvoll, obschon auch hier fast nirgends die Federzeichnungsmanier angewandt ist. Die vorzüglichsten Holzschneider, welche daran mitgearbeitet, sind Dujardin, Trichon, Lavieille, Deschamps, Tamisier, Piaud, Gauchard, Godard, Carbonneau, Quartley, Montioneul, Verdeil, Facnion 2c. (Paris).

1849. *Voyage illustrée dans les cinq parties du Monde* en 1846, 1847, 1848 par Ad. Joanne; in Fol. mit 800—900 Holzschnitten nach Zeichnungen von Gavarni, Charles Girardet, Timms, Valentin u. A. Geschnitten von ABL (Best, Hotelin, Leloir, Régnier), Paris.

205. Welches sind die hervorragendsten illustrirten Werke Deutschlands in dieser Zeit?

1833. **„Freund Hein“.** Grotesken und Phantasmagorien von E. Duller. Mit Holzschnitten nach Moritz von Schwind. 2 Theile (Stuttgart).

1834. **Wohlfeilste Volksbildergalerie,** enthaltend Bildnisse ausgezeichneter Personen und Darstellungen nach vorzüglichen Gemälden in Holzschnitten von F. W. Gubitz. 6 Hefte (1834—38).

1835. **Naturgeschichte des Thierreichs** von Kaup mit Holzschnitten von Pfnorr u. s. f. (Darmstadt).

1836. **Geschichte der neuern deutschen Kunst** von Athanasius Grafen von Raczynski. Aus dem Französischen übersetzt von F. H. von der Hagen. I. Band. Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Anhange: Ausflug nach Paris. Mit vielen Holzschnitten von deutschen, französischen und englischen Künstlern (Unzelmann, Lödel, Neuer, Bürkner, A. Vogel; Lacoste, Por-

ret, v. Laborde; John Thompson u. s. f.) nebst Kupferheft von 11 Blättern 2c. (Berlin).

1837. Der sinnreiche Junker Don Quixote 2c. } von französischen Künstlern (siehe Frankreich).
— Tausend und Eine Nacht }
— **Shakespeare's dramatische Werke,** Orig. und deutsche Uebersetzung von Alex. Fischer. Scenen und Vignetten von J. Groß. Von den vorzüglichsten europäischen (meist französischen und englischen) Künstlern in Holz gestochen. 2 Bände. Stuttgart 1837 (in Lieferungen).
— **C. F. Gellert's sämmtliche Fabeln und Erzählungen** in drei Büchern. Prachtausgabe mit Portrait und 46 Originalvignetten nach G. Osterwald (Leipzig).

1838. **Illustrationen zu Schiller's sämmtlichen Werken.** 150 Bilder im feinsten Holzstich, darunter die Illustrationen: Dido, der Taucher, Kampf mit dem Drachen, die Glocke, Pegasus im Joche u. s. f. Vollendet 1840 (Stuttgart).
— **Schön Röslein.** Ein Mährchen erzählt von Guido Görres, gezeichnet von Franz Graf von Pocci, in Holz geschnitten von H. Neuer (München).
— **William Shakespeare's sämmtliche Werke** in Einem Bande. Im Verein mit Mehreren übersetzt und herausgegeben von Dr. Julius Körner. Mit 40 Holzschnitten nach englischen Contouren gezeichnet und geschnitten von A. und O. Vogel (Leipzig).
— **Deutsche Volksbücher,** herausgegeben von O. Marbach. Mit Holzschnitten in 29 Bändchen, vollendet 1842 (Leipzig).

1839. **Deutsche Volksbücher,** nach den ältesten Ausgaben hergestellt von K. Simrock. 6 Bände mit Holzschnitten von F. W. Gubitz nach Holbein u. A. Vollendet 1844.
— **Die vier heiligen Evangelien** u. s. f. aus der Vulgata getreu übersetzt von J. P. Silbert u. s. f. Jede Seite geschmückt mit feinen Holzstichen und allegorischen Randverzierungen im reinsten Stil des Mittelalters und nach den besten Mustern (Pforzheim), in Heften.

1839. **24 Holzschnitte** zur Taschenausgabe von Schiller's Werken in 12 Bänden. Nach Zeichnungen deutscher Künstler in Holz geschnitten. 4 Hefte, jedes zu 6 Blatt (Stuttgart und Tübingen).

— **Der Cid**, illustrirt von Neureuther (siehe unter England S. 169).

— **Die Geschichte des deutschen Volkes** von Ed. Duller. Mit hundert Holzschnitten nach den Originalzeichnungen von L. Richter und J. Kirchhoff, ausgeführt von C. Kretzschmar, W. Georgy, Leidecker, A. Vogel u. A. (Leipzig).

— **Thomas von Kempen** oder die vier Bücher von der Nachfolge Christi. Aus dem Lateinischen von Guido Görres. Mit Randzeichnungen von E. Steinle, in Holz geschnitten von B. Höfel (S. Pölten).

— **Holzschnitte von Kaspar Braun und Joh. Rehle,** Maler und Formschneider. Mit Einschluß der Titelvignette 6 Blatt (Paris).

1840. **Paul und Virginie** u. s. f. Uebersetzung mit den französischen Originalschnitten (siehe unter Frankreich 1836).

— **Sechs Jahrhunderte aus Gutenbergs Leben.** Text von Dingelstedt, mit Zeichnungen von Müller, geschnitten von ABL. Typographisches Prachtwerk in groß Imp.-Fol.

— **Geschichte der Buchdruckerkunst** in ihrer Entstehung und Ausbildung von Dr. Karl Falckenstein. Ein Denkmal zur vierten Säkularfeier der Erfindung der Typographie. Mit einer reichen Sammlung in Holz und Metall geschnittener Facsimiles der seltensten Holztafeldrucke u. s. f. (Leipzig).

— **Gutenbergs Album.** Herausgegeben von Dr. H. Meyer. Mit Kupferstichen, Stahlstichen, Holzschnitten, Lithographien u. s. f. (Braunschweig).

— **Gutenberg,** Erfinder der Buchdruckerkunst. Eine historische Skizze u. s. f. mit reichen Einfassungen, Nach-

bildungen von xylographischen und andern Drucken (Straßburg).

1840. **Die Buchdruckergeschichte Ulms** zur vierten Säcularfeier u. s. f. von K. D. Haßler. Mit artistischen Beilagen besonders zur Geschichte der Holzschneidekunst (Ulm).

— **Beiträge zur Baseler Buchdruckergeschichte** von J. Stockmeyer und B. Reber. Zur Feier des Johannistags 1840 herausgegeben von der historischen Gesellschaft Basels. Mit Holzschnitten (Basel).

— **Das Nibelungenlied.** Uebersetzt von O. Marbach. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von E. Bendemann und J. Hübner. Außer diesen Hauptzeichnern haben noch Rethel, Stilke u. A. daran mitgearbeitet. Geschnitten wurden diese Blätter von Unzelmann, E. Kretzschmar, A. Vogel, H. Bürkner, Metger, Braun, Dessauer und Nicholls. Jedes Blatt ist mit reichen und geschmackvollen Holzschnittbordüren umgeben. Prachtausgabe (Leipzig). Die Zeichnungen sind in Federmanier, aber reliefartig matt gehalten, so daß die Figuren sich nicht abheben; übrigens in altdeutscher Manier, ohne Abstufung der Töne, und nicht selten hart (z. B. die Rethel'schen) bis zur Rohheit, so daß das Werk dadurch verunziert wird.

— **Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder,** nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Sangweisen u. s. f. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung des Buchdrucks von C. von Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von Strähuber. Prachtausgabe (Leipzig).

— **Geschichte Friedrichs des Großen,** herausgegeben von Kugler. Mit herrlichen Illustrationen nach den Zeichnungen A. Menzels, in Holz geschnitten von Unzelmann, Ed. Kretzschmar, Wilh. Georgy, Otto und Albert Vogel, Ritschl von Hartenbach, Beneworth, Nicholls, Sears, AB (Andrew, Best, Leloir) u. A.

(Siehe hierzu die nachstehende Illustration, welche von ÆB geschnitten ist, Fig. 31.) Ein Meisterwerk, das in der modernen deutschen Holzschneidekunst Epoche macht. (In Lieferungen, vollendet 1843. Leipzig.)



Fig. 31.

1841. **Der Landprediger von Wakefield** von O. Goldsmith. Deutsch von E. Susemihl. Illustrirt von Ludwig Richter. Mit mehr als 60 Holzschnitten (Leipzig).

— **Ehre sei Gott in der Höhe.** Gebet- und Erbauungsbuch für Katholiken. Von H. Himioben. Mit 21 Holz-

schnitten von C. Braun und von Dessauer in München (Mainz).

1841. **Feenmährchen.** Für die Jugend neu erzählt von Dr. A. Fröhlich. 3 Bändchen mit circa 300 Holzstichen (Pforzheim).

— **„Der schweizerische Robinson“** — siehe unter Frankreich (S. 187).

— **Die Xylographa der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek,** sowie der königlichen Universitätsbibliothek in München. Von H. F. Maßmann. Aus dem „Serapeum“ besonders abgedruckt (Leipzig).

— **Kalender auf das Jahr 1842.** Auf Veranlassung und mit besonderer Unterstützung Sr. K. H. des Kronprinzen von Bayern, herausgegeben von F. B. W. Herrmann. Mit Holzschnitten nach Cornelius und Kaulbach, Randzeichnungen von Neureuther (München). Ebenso 1842 und 1843. In dem letztern (für 1844) sind die Zeichnungen von Moritz von Schwind.

1842. **Der Nibelungen Noth;** illustrirt mit Holzschnitten nach Zeichnungen von J. Schnorr von Carolsfeld und E. Neureuther. Die Bearbeitung des Textes von G. Pfizer (Stuttgart). Die Holzschnitte sind aus der xylographischen Anstalt von Braun und Schneider in München, von Dessauer, von Rehle, von E. Kretzschmar, Kreuzer u. A. Die Arabesken sind mit Ausnahme einzelner sehr schöner Compositionen nicht sehr geschmackvoll; der Druck im Ganzen nur mittelmäßig. Im Schnitt sowie in der Zeichnung ist im Ganzen der altdeutsche Charakter festgehalten, der aber zuweilen etwas hölzern ist, und einen absichtlichen Mangel an Weichheit des Tons und an Modellirung verräth.

— **Der Nibelungen Lied** in der alten vollendeten Gestalt (Ursprache), herausgegeben von F. H. von der Hagen. Mit 50 Holzschnitten von F. W. Gubitz und seinen Schülern nach Zeichnungen von Holbein (Berlin).

1842. **J. C. A. Musäus' Volksmährchen der Deutschen,** herausgegeben von J. L. Klee. Illustrirt von R. Jordan, L. Richter, A. Schrödter und G. Osterwald. Die Holzschnitte sind ausgeführt von Unzelmann, E. Kretzschmar, A. Vogel, W. Georgy, Peupin, Sears, Beneworth, Allanson, W. Nicholls ꝛc. Ein Hauptwerk der deutschen Illustration.

— **Legenden der Heiligen** auf alle Sonn- und Festtage des Jahres. In metr. Form von J. L. Pyrker. Mit 70 Vignetten und 11 Randverzierungen in Holzschnitt unter Leitung von Bl. Höfel geschnitten nach den Originalzeichnungen von T. Führich, Dobjaschofsky, C. Geiger, Schaller ꝛc. (Wien).

— **Alte und neue Soldatenlieder,** mit Bildern und Singweisen. Herausgegeben von F. Pocci und A. Jürgens. (Mit Holzschnitten.) (Leipzig.)

— **Die Frithjofssage** von Tegnér, aus dem Schwedischen übersetzt. Mit Illustrationen von Pfeiffer geschnitten von Unzelmann (Berlin).

1843. **Merkwürdige Abenteuer des Conrad Haselbaum** nach L. Desnoyers von L. Fürstedler. Mit 102 Holzschnitten nach P. Lauters (Wien).

— **Bildnisse der deutschen Könige und Kaiser** v. Karl d. Gr. bis Franz II., nach Siegeln an Urkunden, nach Münzen, Grabmälern, Denkmälern u. Originalbildnissen gezeichnet von H. Schneider, in Holz geschnitten in der xylogr. Anstalt v. Braun u. Schneider in München, nebst charakt. Lebensbeschreibungen für die Jugend von F. Kohlrausch. Hamburg und Gotha. Erschien in Heften à 4 Holzschnitten.

— **Die vier Bücher von der Nachfolge Christi** (von Thomas a Kempis), übersetzt von A. Swoboda. Mit schönen Randverzierungen in Holzschnitt (Prag).

— *Thomas a Kempis.* Böhmische Ausgabe unter dem Titel: Tomásc Kempenskiho Ctwero kneh o Následowáni Krista etc. Mit Holzschnitten von E. Kretzschmar, nach Zeichnungen von Strähuber (Leipzig).

1843. **Die Ammenuhr.** Aus des Knaben Wunderhorn. In Holzschnitten nach Zeichnungen Dresdener Künstler (Leipzig).

— **Die Illustrirte Zeitung.** Wöchentliche Nachrichten über alle Zustände, Ereignisse und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik und Theater, Mode ꝛc. Mit jährlich über 1000 in den Text gedruckten Holzschnitten. Bis jetzt 44 Bände.

1844. *Paul et Virginie* par J. H. B. de Saint-Pierre. Edition illustrée de 20 dessins et gravés sur bois par H. Bürkner (Leipzig).

— **Bilder-Legende** für das christkatholische Volk mit begl. Text von M. Sintzel. Mit Holzschnitten aus der xylographischen Anstalt von Braun und Schneider (München).

— **Das Buch für fromme Kinder.** Mit vielen Holzschnitten (München).

— **Erzherzog Karl von Oesterreich.** Geschildert von E. Duller, illustrirt von Geiger (Wien).

— **Der Rhein und Jerusalem.** Eine Phantasie für die Charwoche. Mit Holzschnitten nach E. Holbein von J. G. Flegel (Berlin).

— **Alte und neue Studentenlieder.** Mit Illustrationen von Ludwig Richter (Leipzig).

— **Die Bauhütte des Mittelalters.** Von Heideloff. Mit Illustrationen (Nürnberg).

1845. **Götz von Berlichingen,** Schauspiel von Goethe, mit Illustrationen von Neureuther (Stuttgart).

— **Lieder und Fabeln für die Jugend.** Text von Reinick, Illustrationen von Kirchhoff, geschnitten von Ed. Kretzschmar. Hiervon erschien 1850 eine neue, vermehrte Ausgabe, zu welcher auch Georgy mehre Zeichnungen entworfen.

— **Das Vaterunser,** mit einem Vorwort von C. F. von Ammon, neu illustrirt von Ludwig Richter (Leipzig).

1845. **Alte und neue Studentenlieder** mit Bildern und Singweisen. Herausgegeben von F. Pocci; mit Holzschnitten aus der xylographischen Anstalt von Braun und Schneider (München).

— **A-B-C-Buch** für kleine und große Kinder, gezeichnet von Dresdener Künstlern (unter L. Richter, Bendemann, Hübner, Reinick, v. Oer, Wagner, Ehrhardt, Peschel), in Holz geschnitten von Unzelmann, Kretzschmar, Bürkner, Krüger, Flegel, Bosse &c. Mit Erzählungen und Liedern von R. Reinick und Singweisen von Hiller (Leipzig).

1846. **Deutsches Hausbuch**, herausgegeben von G. Görres. Mit Holzschnitten von Pocci, Kaulbach, Steinle u. A. (München).

— **Hymnen für Kinder.** Nach dem Englischen von Thekla v. Gumpert. Illustrirt von Ludw. Richter. Holzschnitte von Flegel und Bosse (Berlin).

— **Kinderheimath in Liedern und Bildern** von F. Güll und F. Pocci. Mit 63 Holzschnitten (Stuttgart).

— **Die Bibel oder die heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments**, nach der deutschen Uebersetzung von Dr. Martin Luther. Mit Holzschnitten nach den Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands, als G. Jäger, J. Schnorr von Carolsfeld, E. Steinle, A. Strähuber, geschnitten von Rupprecht, Herburger, Kreuzer, Kretzschmar, W. Georgy, der xylographischen Anstalt von Braun und Schneider u. A. (In Lieferungen von 170—180 Holzschnitten erschienen. Stuttgart.)

Drittes Buch.

Die Technik des Holzschnitts.

Einleitung.

Eintheilung und Uebersicht.

In welchem Sinne wird hier der Ausdruck „Technik" gefaßt werden müssen, wenn darunter das ganze Gebiet der xylographischen Praxis in handwerklicher wie in künstlerischer Beziehung begriffen werden soll?

Gewöhnlich versteht man unter „Technik" nur die handwerkliche Seite einer künstlerischen Praxis und stellt somit die technische Geschicklichkeit der künstlerischen Empfindung gegenüber. Das Machwerk spielt allerdings gerade in dem Bereich der reproduktiven (graphischen) Künste eine große Rolle, eine größere sicherlich als in dem der produktiven, in denen der Gedanke, die Komposition den ersten Rang einnimmt. Indessen erfordert doch die Reproduktion auch einer schon gestalteten künstlerischen Idee, hauptsächlich darum, weil sie mit einer Uebertragung auf ein anderes Material ver-

bunden iſt, ein Eingehen in den künſtleriſchen Inhalt der gegebenen Vorlage, ein Verſtändniß der künſtleriſchen Wirkungspunkte, ohne welches die reproduktive Thätigkeit nur ein mechaniſches Abſchreiben wäre, dem der künſtleriſche Werth und auch die künſtleriſche Wirkung mangeln würde. Dieſe (nicht blos mechaniſche) Uebertragung einer künſtleriſchen Idee auf ein anderes Material unterſcheidet die graphiſche Reproduction von der bloßen Kopie. (Vergl. Frage 3, 4, 5.)

Demzufolge begreifen wir hier unter „Technik“ nicht blos die handwerkliche und mechaniſche Thätigkeit des Holzſchneiders, ſondern überhaupt ſeine ganze Thätigkeit, mit Einſchluß der künſtleriſchen Seite derſelben. Mit einem Worte, wir faſſen den Begriff in dem antiken Sinne von τέχνη, welches ſchlechthin „Kunſtfertigkeit“, ja „Kunſt“ überhaupt bedeutet.

Um das Verhältniß des reproduktiven Technikers zu dem Komponiſten deutlich zu machen, könnte man es mit jenem vergleichen, welches zwiſchen dem Schauſpieler und dem dramatiſchen Dichter obwaltet. Auch der dramatiſche Darſteller reproducirt eine ſchon geſtaltete Rolle, aber weit entfernt, hierin blos mechaniſch zu verfahren, iſt es ſeine erſte und Hauptpflicht, ſich den künſtleriſchen Inhalt des Charakters, den er darzuſtellen hat, zum lebendigen Verſtändniß zu bringen, ihn zu ſtudiren. Der franzöſiſche Ausdruck créer un rôle deutet mit Recht darauf hin, daß dieſe Reproduction eigentlich ein Schaffen iſt, das übrigens je nach der individuellen Auffaſſung der Reproducenten unendlicher Modifikationen fähig iſt.

207. Welches ſind nun die Hauptpunkte, die bei der ſtufenweiſe fortſchreitenden Thätigkeit der xylographiſchen Technik in Betracht kommen?

Da (nach Frage 6) der künſtleriſche Zweck der graphiſchen Reproduction in der Wiedergabe einer Zeichnung durch Herſtellung einer graphiſchen Druckplatte, behufs Vervielfältigung vermittelſt Farbdrucks, beſteht, ſo zerfällt die xylographiſche Technik in drei Hauptmomente: 1) das Entwerfen der Zeichnung, 2) die Herſtellung einer Druckplatte, 3) das Druckverfahren. Im engern Sinne beſchränkt ſich freilich die eigentliche Thätigkeit auf die Herſtellung der Druckplatte, d. h. auf den Schnitt; da jedoch bei dieſem ſelbſt eine ſtete Rück-

sichtnahme auf die Zeichnung wie auf den Druck stattfinden muß, so sind sie nicht zu trennen. Ferner sind alle drei Momente einerseits vom blos handwerklichen (mechanischen), andererseits vom künstlerischen Gesichtspunkt zu betrachten.

208. **In welche Abschnitte zerfällt hiernach der Inhalt dieses dritten Buches und wie gliedert sich derselbe weiter?**

Erster Abschnitt: Das handwerkliche Material und die mechanischen Hülfsmittel

a) der Zeichnung, ihre technischen Unterschiede u. s. f.;

b) des Schnitts, auch in Rücksicht auf den Unterschied der alten und neuen Technik;

c) des Drucks.

Zweiter Abschnitt: Die künstlerische Praxis

a) der Zeichnung, mit Rücksicht auf die nationalen Unterschiede; Uebersicht der bedeutendsten Holzzeichner Englands, Frankreichs, Deutschlands;

b) des Schnitts und des Drucks, ebenfalls mit Rücksicht auf die nationalen Unterschiede.

Schluß. Die Illustration in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung und die Zukunft des Holzschnitts.

Erster Abschnitt.

Das handwerkliche Material und die mechanischen Hülfsmittel der Holzschnitt-Technik.

Erstes Kapitel.

Die Holzschnittzeichnung in ihren technischen Unterschieden.

Findet die besondere Art und Weise der Herstellung der xylographischen Druckplatte nicht schon in der eigenthümlichen Behandlung der Zeichnung ihren Ausdruck?

Allerdings. Es ist bereits früher (Fr. 61 u. 62) darauf hingewiesen worden, daß schon die Verschiedenheit des Materials, welches die einzelnen graphischen Künste anwenden — Kupfer, Holz, Stein u. s. f. —, eine ganz verschiedene Behandlung der Zeichnung bedingt. Der Unterschied zwischen Strichzeichnung (Feder- und Bleistiftzeichnung), gekörnter Zeichnung (Kreidezeichnung), estompirter und Tuschzeichnung ist zunächst ein rein technischer. Diese verschiedenen Gattungen vertheilen sich der Art auf die einzelnen graphischen Künste, daß zwar der Kupferstich (Linienstich, Schwarzkunst, Radirung, Aquatinta) alle Manieren der Zeichnung umfaßt, die Lithographie dagegen wegen der gekörnten Textur des Steins naturgemäß auf die Kreidezeichnung, der Holzschnitt dagegen ebenso naturgemäß auf die Strichzeichnung angewiesen ist.

210. Worauf gründet sich die besondere Angemessenheit des Holzes zu der Strichzeichnung?

Auf seine eigenthümliche Textur, welche — mehr noch beim Querschnitt als beim Längenschnitt — Elastizität mit Härte, Kontinuität mit Festigkeit verbindet.

211. Hat man denn nicht Versuche gemacht, auch die andern Zeichnungsmanieren auf den Holzschnitt zu übertragen?

Man hat nicht nur die Kupferstichmanier, sondern auch die gekörnte Manier der Lithographie auf den Holzschnitt zu übertragen versucht; aber alle diese Versuche sind nur als Künsteleien zu betrachten, auf die kein Werth zu legen ist, außer etwa ein historischer, sofern es sich um facsimileartige Reproduction eines werthvollen Originals handelt.

212. Weiß man Genaueres über den Unterschied der älteren Holzschnittzeichnung zur Zeit Albrecht Dürer's von der modernen?

Während heutzutage die Zeichnung, sei es mit der Feder oder, wie gewöhnlich, mit dem Bleistift, auf die grundirte, d. h. mit einem dünnen Kreideanstrich überzogene Platte entworfen wird, scheint dies in der älteren Xylographie nur in Ausnahmefällen vorgekommen zu sein. Die rohere, tonlose Manier der alten Holzschnitte erklärt sich nicht sowohl aus dem Mangel an Technik, auch nicht aus dem Umstande, daß damals mit dem Messer in Langholz geschnitten wurde, sondern viel wahrscheinlicher daraus, daß die alten Meister ihre Zeichnungen gewöhnlich erst auf Papier und zwar mit der Feder entwarfen, von welchem sie dann durch den Holzschneider auf den Holzstock übertragen wurden. Das Papier aber besaß damals bei Weitem nicht die Glätte und Weichheit des heutigen, sondern war rauh und uneben, so daß sich die Komposition auf feste Umrisse und derbe Strichlagen beschränken mußte; und was den Bleistift betrifft, so kommt derselbe erst in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts vor. Ferner kommt die schlechtere Qualität der Dinte und der Federn zu jener Zeit selbst für den Fall in Rechnung, daß die Zeichnung direkt auf den Holzstock übertragen wurde. Die Gefahr des Ineinanderlaufens von feineren Strichen mit schlechtflüssiger Dinte und rohen Kielfedern mußte den Zeichner zu einer derberen Manier der Zeichnung zwingen.

213. Da das Papier, die Federn und die Dinte für die Geschichte der Zeichnung und besonders der älteren Holzzeichnung von Wichtigkeit sind, so wäre es von Interesse, etwas von der Geschichte dieser Materialien zu erfahren.

1. Im Alterthum brauchte man zuerst Wachstafeln, auf welche mit einem Metallstift (Stilus) die Buchstaben eingegraben wurden

(γράφειν, graben, schreiben, graviren). Später wurde in Kleinasien (Pergamus) das sogenannte Pergament, gegerbtes Eselsleder, zum Schreiben gebraucht, und noch später in Aegypten das sogenannte Papyrus, welches das erste wirkliche Papier war, erfunden. Das Papyrus wurde aus den Pflanzenfasern der an den Nilufern wachsenden Papyrusstaude bereitet. Indessen blieb der Gebrauch des Papyrus ziemlich auf das Alterthum beschränkt, da man vom 8ten und 9ten Jahrhundert an meist auf Pergament schrieb, zeichnete und malte (Miniaturen). Wenig später wurde das Baumwollenpapier erfunden, und zwar ebenfalls im Orient, wahrscheinlich in China, während das Leinenpapier im 13ten Jahrhundert in Europa erfunden wurde. Die älteste Probe des letzteren, eine Rechnung im Augsburger Stadtarchiv, trägt die Jahreszahl 1320. Neben diesem nunmehr herrschenden Leinenpapier blieb jedoch das Pergament für Urkunden und wichtige Bücher, namentlich solche, die mit Miniaturen geschmückt waren, in Gebrauch. Ein Unterschied zwischen Schreib- und Druckpapier wird jedoch erst in der Mitte des 16ten Jahrhunderts gemacht, als man aufhörte, das für den Druck bestimmte Papier zu leimen. — Die Erfindung des Velinpapiers wird dem Vater von Montgolfier, des Erfinders des Luftballons, zugeschrieben; das Maschinenpapier wurde 1798 von einem Arbeiter Robert in Frankreich erfunden, jedoch diese Erfindung erst seit 1815 in Ausführung gebracht. Einer der Söhne von P. F. Didot vervollkommnete dieselbe zur Fabrikation des Papiers ohne Ende. Der kolossale Verbrauch von Papier, welcher durch die fortwährend sich vermehrenden Zeitungen und Journale gegenwärtig stattfindet, hat darauf geführt, auf's Neue das Baumwollenpapier anzuwenden und auch Versuche mit anderen Materialien, z. B. mit Stroh, zu machen. Ein Chemiker Schäffer publicirte schon 1772 eine Denkschrift über seine Versuche, ein Surrogat statt des Leinen- und Baumwollenpapiers zu finden: es waren nicht weniger als 60 verschiedene Stoffe, die er in Papier verwandelt hatte, wie Weidenbast, Esche, Pappel, Linde, Nesselstaude, Kohlstrunke, Kartoffelschalen, Sägespäne, Tannenzapfen u. s. f. Von den

letzteren hatte er ein sehr schönes und starkes Packpapier und von Kartoffelschalen ein vortreffliches Zeichnenpapier verfertigt. Neuerdings hat man in England die Faser des indischen Bananenbaums (Musa paradisiaca) zu Papier verarbeitet, welches den Vorzug vor dem Leinenpapier verdient und billiger herzustellen ist. Um eine Vorstellung von dem heutigen Papierverbrauch zu geben, ist als Beispiel anzuführen, daß die englische Times, welche 50—60000 Exemplare täglich druckt, eine Papiermasse braucht, welche bei einer Basis von ca. 9 Quadratfuß sich gegen 50 Fuß hoch erhebt, während der wöchentliche Verbrauch die Höhe eines der größten Dome erreichen würde. Nun giebt es Wochenblätter von 130,000 (London News), 240,000 (Family Herald), ja 510,000 (London Journal) Exemplaren. In Amerika ist der Papierverbrauch noch kolossaler, indem er in den Vereinigten Staaten soviel beträgt, wie der Englands und Frankreichs zusammengenommen. — Zu erwähnen ist noch, daß die Chinesen bereits in sehr früher Zeit die Papierfabrikation kannten, wie sie denn auch bekanntlich die Buchdruckerei viele Jahrhunderte früher trieben, ehe sie in Europa erfunden wurde. Sie erzeugen das Papier theils ebenfalls aus Baumwolle, theils aus Maisstroh, Bambusrinde und Maulbeerbaumfasern. Dasselbe besitzt eine ungemeine Konsistenz und Zartheit.

2. Als Zeichnenrohr (Feder, Stift u. s. f.) bediente man sich — von dem nur für Wachstafeln brauchbaren Stilus abgesehen — im Alterthum wie im Mittelalter des Calamus, eines dünnen, knotigen Schilfrohrs, das aus Aegypten, Griechenland (Knidus) und Italien bezogen wurde. Es hatte ungefähr die Stärke einer großen Schwanfeder und wurde ähnlich wie unsere Gänsefeder geschnitten und gespalten. Letztere kam erst im achten Jahrhundert in Gebrauch. Die Erfindung der Metallfeder stammt aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, man schreibt sie dem französischen Mechaniker Arnoux zu; doch wurde ihre Anwendung erst in unserem Jahrhundert gebräuchlich. Außer den verschiedenen Metallen, wie Stahl, Zink, Silber, Kupfer u. s. f., verwendet man auch andere Stoffe, wie Gutta-

percha, Horn, Schildpatt. — Neben der Feder war zur Ausführung von Manuskripten im Mittelalter, namentlich wenn sie, wie sehr häufig, ornamentirt waren, der Pinsel in Gebrauch. Die alten Legenden und Klassiker wurden von den sogenannten Briefmalern (vergl. Fr. 90—97) nicht nur mit Frakturen und Initialen, sondern mit Randmalereien (Miniaturen) in verschiedenen Farben ornamentirt. Auch die eigentliche Schreibtinte war verschiedenfarbig, schwarz, roth, grün, blau. Die schwarze Tinte wurde schon im Alterthum aus Ruß und Gummi gefertigt. Später brauchte man einen Absud von der Schlehdornrinde, mit Wein und Kohlenstaub präparirt. Aber diese Tinten waren nicht so leichtflüssig wie die unsrige und daher auch beim Schreiben oder Zeichnen für feinere Linien nicht zu brauchen. Die heute gebräuchliche Gallussäure ist erst im vorigen Jahrhundert in Gebrauch gekommen.

3. Was den Bleistift anlangt, so finden sich zwar schon im Mittelalter Spuren von Anwendung von Blei- oder Silberstiften auf Pergament. Aber unser heutiger, aus Graphit bestehender, in eine Holzröhre eingeschlossener Bleistift kommt erst in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts vor. Die erste Erwähnung desselben findet sich in dem bekannten Werke von Conrad Geßner „De rerum fossilium lapidum et gemmarum natura" (1565, Zürich), woraus der für die Holzzeichnungen in der Blüthezeit der Kunst wichtige Schluß gezogen werden kann, daß die älteren Meister darauf beschränkt gewesen sind, zur Entwerfung ihrer Zeichnungen für den Holzschnitt sich der Feder und Tinte zu bedienen. Aber selbst im 17ten Jahrhundert muß der Bleistift noch wenig gebräuchlich gewesen sein, da der Engländer Merret ihn in seinem 1667 erschienenen Pinax rerum naturalium eine „neue Erfindung" nennt. — Der heute zur Fabrikation der Bleistifte theils unvermischt, theils vermischt verwandte Graphit ist keine primitive Formation, sondern besteht aus durch vulkanische Revolutionen verkohlten Meerespflanzen, wovon sich in England und besonders im Ural große Lager befinden. Je nach dem Grade der Verkohlung ist er weicher und bröckelnder oder härter. Die zerbröckelten Theile

werden pulverisirt und, mit Thonerde vermischt, zu einer geringeren Qualität von Bleistiften verarbeitet. Die ersten Bleistifte scheinen aus Italien eingeführt worden zu sein; später entstanden große Fabriken in England, Frankreich und Deutschland; in letzterem sind besonders die Faber'sche in Oesterreich und mehrere Nürnberger Fabriken (Großberger und Kurz) bedeutend.

214. Wie wird nun die Holzschnittzeichnung auf dem Stock entworfen?

Es ist schon bemerkt, daß hierin — ebenso wie bei der Ausführung des Schnitts selbst — die alte Technik von der neueren wohl zu trennen ist. Wenn wir auch nur wenig von der Art und Weise der älteren Holzschnittzeichnung wissen, so läßt sich aus der Qualität des verwandten Materials doch mit Sicherheit schließen, daß die alten Meister in den meisten Fällen ihre Zeichnungen auf Papier, und zwar mit Feder und Tinte, ausführten und es den Holzschneidern überließen, dieselben auf den Stock zu kalkiren (durchzuzeichnen). Letzteres geschah aber wohl nur in den allgemeinen Umrissen, da die dickflüssige Tinte ein feineres Ausführen, namentlich bei Kreuzlagen, unmöglich machte. Dagegen war es dem geschickten Holzschneider leicht, diese Ausführung mit dem Messer — nach der ihm vorliegenden Papierzeichnung — zu vollenden. — Was die neuere Holzschnittzeichnung betrifft, so wurde vor noch nicht langer Zeit neben dem Bleistift auch die Feder angewandt, wie denn z. B. Menzel viele seiner ersten Holzschnittzeichnungen theils mit der Feder, theils mit dem spitzen Pinsel ausführte. Heutzutage wird wohl kaum noch etwas Anderes als der Bleistift angewandt. Das Verfahren dabei ist folgendes: Nachdem der Stock völlig geebnet und geglättet ist, wird er grundirt, d. h. mit einer dünnen Kreideauflösung überstrichen, weil diese den Strich besser annimmt und auch die störende Texturfärbung des Holzes verdeckt. Hierauf entwirft nun der Zeichner die Komposition, und zwar verkehrt, damit sie nach dem Schnitt im Druck gerade erscheint. Handelt es sich also um eine Zeichnung nach einem vorhandenen Objekt, Portrait, Landschaft oder Bild, so wird er der Bequemlichkeit halber sich des Spiegels

bedienen, in welchem ja das Abbild ebenfalls verkehrt erscheint. Aber auch bei freien Kompositionen, wenigstens bei solchen, in denen Figuren vorkommen, wird der Zeichner darauf zu achten haben, daß Das, was links erscheinen soll, z. B. eine Hand, rechts gezeichnet wird und umgekehrt.

215. **Was ist technisch bei der Holzschnittzeichnung zu bemerken?**

Soll der Holzschnitt die Zeichnung mit facsimileartiger Genauigkeit wiedergeben, so muß der Zeichner sich auf die Strichzeichnung beschränken, d. h. jeden Strich oder Punkt, welchen der Holzschneider stehen lassen soll, genau aufzeichnen. Da jedoch die Druckerschwärze nicht völlig der Wirkung des Bleistifts entspricht, so wird es in den meisten Fällen, wo es sich um Abtonung von bestimmten Flächen, namentlich in den Mittel- und Hintergrundpartien, handelt, besser sein, wenn der Zeichner — vorausgesetzt, daß er sich auf das Verständniß des Holzschneiders verlassen kann — solche Flächen e s t o m p i r t, d. h. je nach der Tiefe des beabsichtigten Tons leichter oder kräftiger anwischt und es dem Holzschneider überläßt, diese gewischten Stellen in leichtere oder kräftigere Kreuzschnittlagen zu verwandeln. Man kann jedoch auch hierin zu weit gehen, und namentlich thun dies die englischen Holzschnittzeichner, welche nicht nur Flächentöne anwischen, sondern auch dem Holzschneider die Ausführung von modellirten Partien überlassen, welche eine innere Gliederung in der Zeichnung erfordern, wie z. B. Vordergrundterrain oder Laubgruppirung, Gewandung oder selbst Muskeltheile u. dergl. Im Uebrigen hat der Holzschnittzeichner sich mit den Bedingungen des Holzschnitts soweit bekannt zu machen, daß er sie beim Zeichnen selbst berücksichtigen kann; namentlich muß er jede Unbestimmtheit des Strichs vermeiden. Dieser muß vielmehr fest, klar und deutlich sein, weil sich ein Mangel hierin beim Druck immer verstärkt. Er muß deshalb seinen Bleistift nicht zu weich wählen und denselben immer spitz erhalten, um, namentlich wenn es sich um Kreuzlagen handelt, die durch die Kreuzung entstehenden Ecken in größter Schärfe erscheinen zu lassen.

216. Auf welche Weise kann man eine auf Papier befindliche Zeichnung am leichtesten auf den Stock kopiren?

Soll das Originalblatt erhalten bleiben, dann muß man sich auf das Kalkiren beschränken. Dies besteht darin, daß man durchsichtiges (geöltes) Papier oder sogenanntes Glaspapier auf die Zeichnung legt und diese nachzeichnet; sodann die Kalke, welche von beiden Seiten die Zeichnung sichtbar macht, auf der Vorderseite leicht mit pulverisirtem Bleistift anpudert und mit dieser Seite auf den Holzstock legt. Damit sie sich nicht verschiebt, ist es am sichersten, daß man sie auf der einen Seite an der Kante des Stocks befestigt (anklebt). Dann zieht man mit einem etwas spitzen Stift die Zeichnung leicht nach, in Folge dessen das Bleistiftpulver an den betreffenden Stellen auf dem Stock abfärbt. Hat man sich durch vorsichtiges Aufheben der Kalke davon überzeugt, daß die ganze Zeichnung auf dem Stock reproducirt ist, dann nimmt man die Kalke ab und hilft nun nach dem Original bei etwaigen Lücken oder Undeutlichkeiten mit dem Bleistift nach. — Ist dagegen das Original nicht zu konserviren, so kann man es entweder mit der bedruckten Seite vermittelst weißen Leims auf den Stock aufkleben und das Papier später mit Schachtelhalm abschaben, so daß die Zeichnung auf dem Stock zurückbleibt; oder man bestreicht den Stock mit Terpentin, legt das Original mit der Bildseite fest darauf und wäscht, wenn der Terpentin sich mit der Schwärze verbunden hat, das Papier herunter.

Zweites Kapitel.

Das Holzschneiden und die Werkzeuge des Holzschneiders.

Von welcher Art ist das Holz, aus welchem die Holzstöcke für den Schnitt angefertigt werden?

Da die Fläche der Platte eine möglichst gleichartige, glatte Ebene darstellen muß und weder bröckeln noch dem Druck nachgeben darf, da sie ferner eine so feine Textur besitzen muß, daß der Schnitt in möglichster Schärfe erscheint, so folgt schon von selbst, daß alle sehr porösen, weichen und schwammigen Holzarten, sowie solche, deren Faserbildung sich sehr entschieden entwickelt, für den Holzschnitt unbrauchbar sind. In der älteren Xylographie brauchte man hauptsächlich Apfel- und Birnbaumholz, ferner Buchen- und Kornelkirschenholz, endlich auch das jetzt fast allein gebräuchliche Buchsbaumholz. In der Baseler Stadtbibliothek bewahrt man eine Buchsbaumplatte mit einem trefflichen Schnitt Lützelburger's nach Holbein, darstellend das Portrait des Erasmus, welche so gut erhalten ist, daß Abdrücke, die man davon kürzlich entnommen, besser ausfielen, als die im 16ten Jahrhundert gefertigten Originaldrucke. — Indessen darf nicht unerwähnt bleiben, daß die älteren Holzschneider, gleichviel welche Holzart sie anwandten, die Platten doch immer im Längendurchschnitt bearbeiteten, d. h. nur auf Langholz schnitten, während die heutigen Stöcke den Querschnitt des Holzes (Hirnholz) zeigen.

218. Seit wann ist das „Hirnholz" in Anwendung gekommen und was war die Veranlassung dazu?

Thomas Bewick (s. Fr. 174) war der Erste, welcher statt des Langholzes das Hirnholz in Anwendung brachte, und

zwar in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Aber diese Erfindung steht im engsten Zusammenhang mit der Vertauschung des bei den älteren Holzschneidern üblichen Messers mit dem Stichel. Denn da der Zug des schneidenden Messers herwärts, der des Stichels dagegen vorwärts geht, so ist leicht einzusehen, daß, wo es sich um Durchschneiden von Längenfasern handelt, das Messer allein mit Erfolg und Sicherheit angewandt werden kann, wogegen der Stichel leichter auf einer Fläche sich bewegen läßt, welche die Fasern nebeneinander im Durchschnitt enthält. Was Bewick zuerst Veranlassung zu dieser Aenderung gegeben hat, möchte wohl mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die Technik des Kupferstichs sein, bei welchem ebenfalls der Stichel in Anwendung kommt. — Bekanntlich (s. Fr. 172) war Bewick, ehe er sich im Holzschnitt versuchte, selbst bei einem Kupferstecher in der Lehre, der ihn mit Graviren von Thürschildern u. dergl. beschäftigte. Indem er bei seinem Uebergange zum Holzschnitt die ihm aus seiner Lehrzeit bei Beilby geläufigen Instrumente auf Holz versuchte, mußte er bald erkennen, daß die Langfaser mit dem Stichel schwer zu durchstechen war und jedenfalls eine Unsicherheit im Druck der Hand hervorbrachte. Der Gedanke lag also nahe, statt des Langholzes es mit einer Hirnholzplatte zu versuchen. In der That hat auch das Hirnholz, namentlich beim Buchsbaum, in Rücksicht auf Textur große Aehnlichkeit mit einer Kupferplatte. Daß übrigens Bewick seine ihm geläufige Kupfergravirmanier auf den Holzschnitt anwandte, beweisen alle seine Schnitte, welche eine entschiedene Nachahmung der Kupferstichmanier darbieten, bis zu dem Grade, daß er, statt die Zeichnung auszusparen, vielmehr vom Schwarzen in's Weiße arbeitete und selbst weiße Kreuzlagen anwandte.

219 **Von welcher Gestalt war das bei den älteren Holzschneidern gebräuchliche Messer?**

Das von den älteren Holzschneidern und auch noch von späteren (z. B. Unzelmann) angewandte Messer bestand aus einem Stück Uhrfederstahls, welches an einem Ende flach abgeschliffen wurde, so daß es Spitze und Schneide erhielt und

dann in einem hölzernen Heft befestigt wurde. Um die Klinge beliebig aus dem Heft herausnehmen zu können, war dieses der Länge nach in zwei Hälften gespalten und äußerlich mit einem Gewinde versehen. Zwischen diese Hälften wurde die Klinge so hineingelegt, daß sie weit genug hervorstand, und dieselbe dann durch festes Umwinden mit einer starken Schnur in dem Hefte befestigt. Die Form der Klinge und des Heftes sieht man aus beistehenden Figuren (Fig. 32) am deutlichsten.

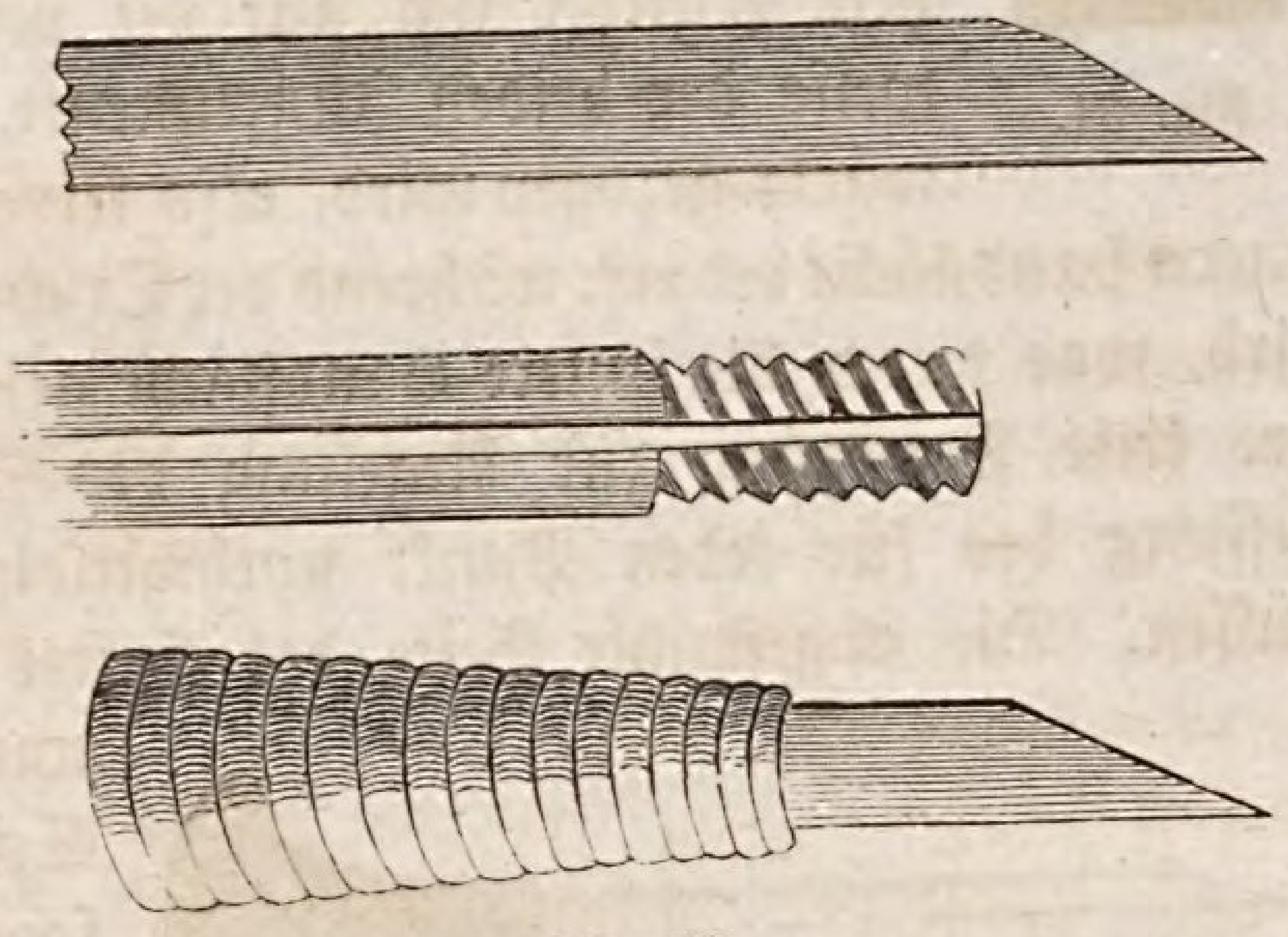


Fig. 32.

220. **Welche Form hat der Stichel des heutigen Holzschneiders und wie ist die Führung desselben?**

Die Grundform der verschiedenen Stichel ist, was die Klinge betrifft, im Allgemeinen dieselbe wie beim Messer, nur daß sie beim letzteren breiter und dünner ist. Die Klinge des Stichels besteht aus einer graden, im Durchschnitt drei- oder viereckigen Stahlklinge, welche vorn schräg abgekantet ist, so daß sie in eine Spitze mit zwei einen größeren oder kleineren Winkel bildenden Schneiden ausläuft. Je nach der verschiedenen Größe dieses Winkels der beiden Schneiden hat der Stichel eine andere Bestimmung und auch einen anderen Namen. Für die zarteren Partien werden die spitzeren, für die kräftigeren die breiteren Stichel angewandt (Fig. 33), da bei gleicher Tiefe des Schnitts doch bei den letzteren die Kanten des Ausschnitts weiter klaffen, als bei den

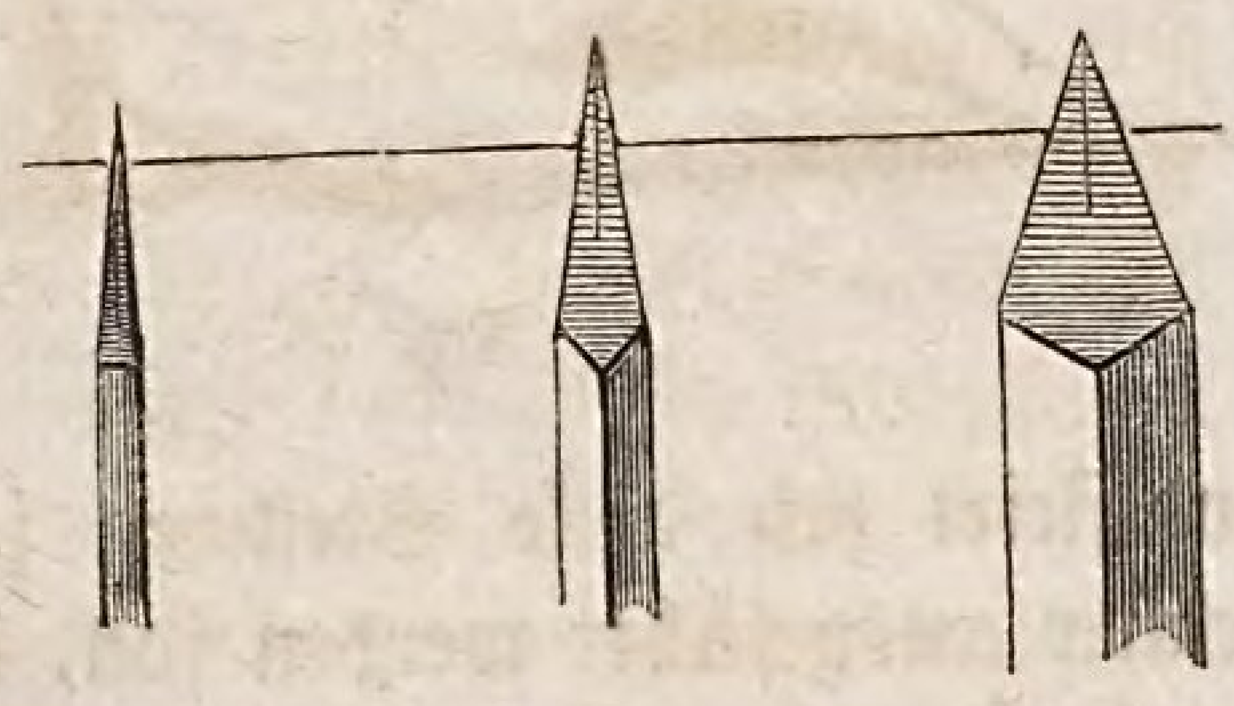


Fig. 33.



Fig. 34.

ersteren (Fig. 34). Das Heft des Stichels unterscheidet sich sehr wesentlich von dem des Messers, indem es in die Form eines auf der einen Seite abgeflachten Pilzes ausläuft. Diese Verschiedenheit gründet sich auf die verschiedene Führungsweise der beiden Instrumente, da das Messer herwärts gezogen wird, also keines Stützpunktes in der innern Handfläche bedarf, während der Stichel vorwärts geschoben wird, was durch die innere Handfläche geschieht, da die Finger ihre freie Bewegung zur Regelung des Schnitts und zur Abmessung des für jeden Punkt nothwendigen Drucks behalten müssen. Die abgeflachte Seite des Heftes muß stets auf der unteren (schneidenden) Seite der Klinge, der sogenannten „Bahn“, sich befinden (siehe Fig. 35). Besonders ist auch darauf zu achten, daß das Heft gerade gegen die Klinge steht, so daß die Verlängerung der Bahnlinie den Mittelpunkt des Kreisbogens trifft, welcher die Peripherie des Pilzes bildet. Nachdem oben bereits bemerkt ist, daß der Pilz des Heftes sich beim Schneiden in die innere Handfläche stützt, wird die sonstige Stellung des Stichels während des Schnitts aus nebenstehender Figur von selbst deutlich werden. Natürlich modificirt sich diese Stellung je nach der Art des Schnitts, welcher ausgeführt werden soll, indem die Finger bald kräftiger angespannt werden müssen, wenn der Schnitt tief und kräftig gehen soll, bald der Stichel leichter gehalten werden muß, wenn es sich um feinere Striche und mannigfaltige Wendungen handelt. — Außer den im Obigen nach der Größe des durch die beiden Schneiden gebildeten Winkels unterschiedenen Sticheln giebt es

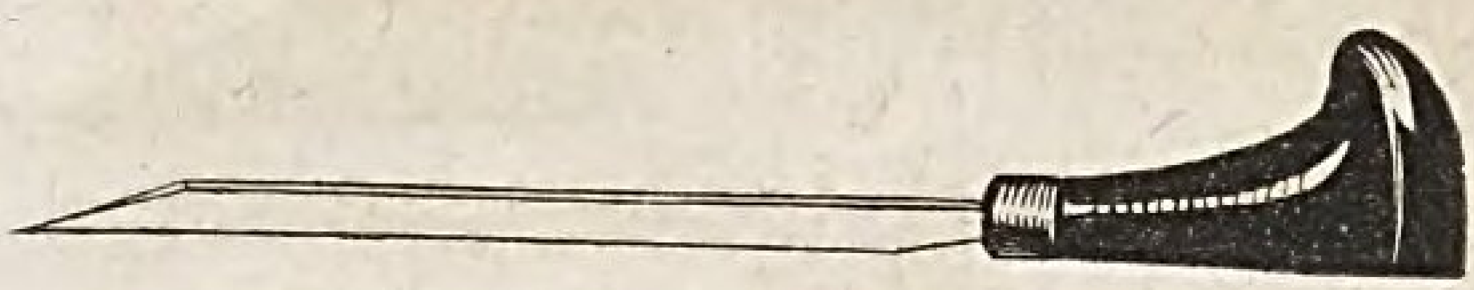


Fig. 35.

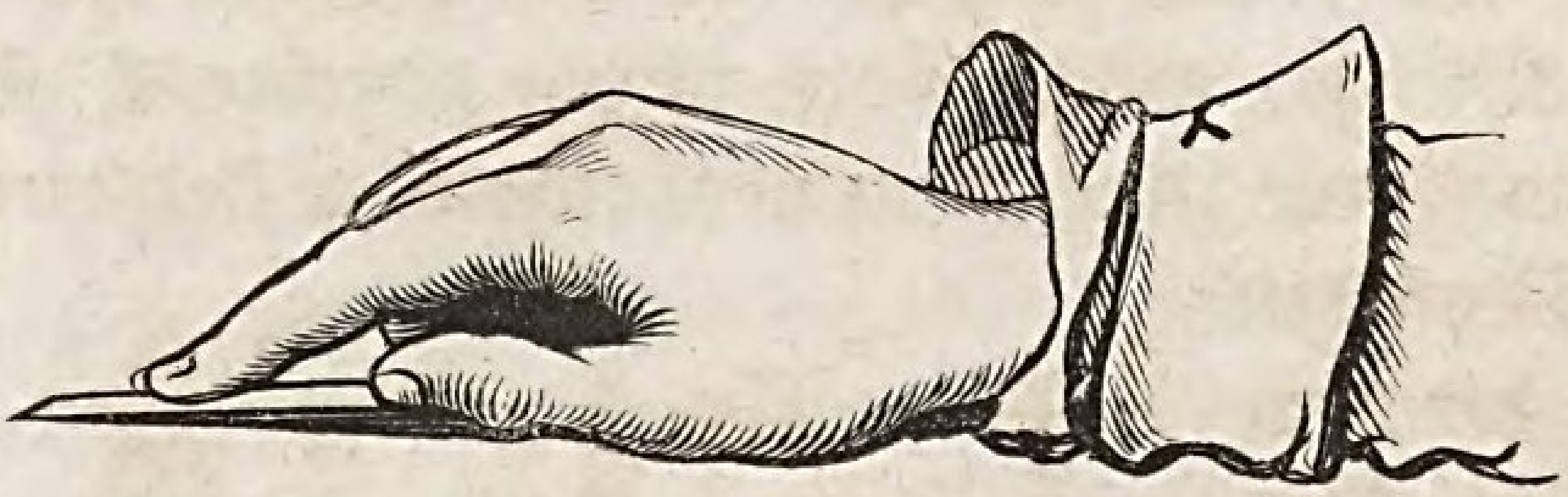


Fig. 36.

nun noch manche andere, zum Theil von individueller Gestalt, da fast jeder Holzschneider seine Instrumente in besonderer Weise gebraucht und demgemäß gestaltet. Einige haben eine runde Schneide, andere eine nicht völlig gerade, sondern konvex geschwungene Bahnlinie; letztere sind besonders für den Tonschnitt geeignet, weil sie flacher aufliegen und daher nicht so tief eindringen.

221. **Welches sind die anderweitigen Requisite des Holzschneiders?**

Außer den gewöhnlichen, auch für den Zeichner nothwendigen Hülfsmitteln, wie Zirkel, Lineale, Loupen, bedarf der Holzschneider eines besonderen Arbeitstisches, einer Unterlage für den Stock, einiger Rahmen zum Einspannen sehr kleiner Stöcke, sowie einer eigenthümlich konstruirten Lampe, ungerechnet der Bürsten zum Reinigen des Stocks von den beim Schneiden sich ansammelnden Spähnen, Augen- und Mundschirme u. dergl. — Der Arbeitstisch ist mehr oder weniger geneigt oder auch ganz wagerecht; eine schrägstehende Drehscheibe, wie sie der Kupferstecher braucht, ist nicht durchaus nöthig. Manche Holzschneider brauchen gar keine Unterlage, die beste Unterlage ist jedoch ein runder Sandsack, theils weil

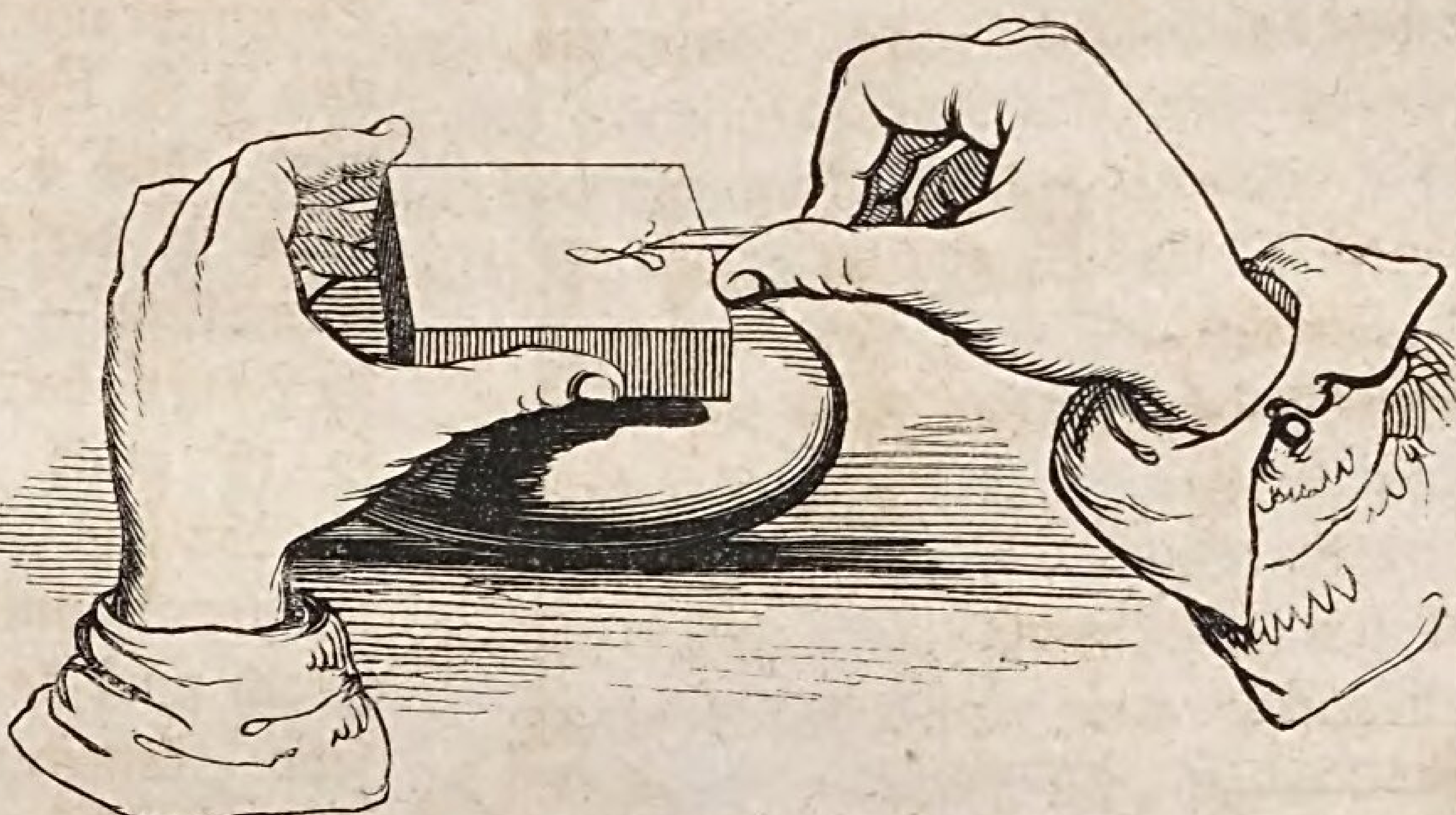


Fig. 37.

darauf der Stock am festesten liegt, theils weil ihm so jede beliebige Lage mit Leichtigkeit gegeben werden kann. Die vorstehende Figur zeigt die Art und Weise, wie der Stock auf

dem Sandsack liegt und wie er von den Händen gehalten wird. — Da der Stock aber schon mehrere Zoll Länge haben muß, um mit Leichtigkeit so auf dem Sandsack festgehalten zu werden, daß er dem Druck des Stichels hinreichend Widerstand leistet, so werden kleinere Stöcke gewöhnlich in einen Rahmen eingespannt, welcher ihre Fläche vergrößert. Man hat zwar auch andere Vorkehrungen zu diesem Zweck, wie denn überhaupt fast jeder Holzschneider seine besonderen praktischen Einrichtungen sich zu machen pflegt; allein am praktischsten haben sich doch diese kleinen Rahmen bewährt, wie sie nebenstehende Fig. 38 veranschaulicht: aaaa ist die Fläche des Rahmens, bbb der Ausschnitt desselben, worin der Holzstock c eingesetzt und durch zwei Seitenschrauben d und e so befestigt wird, daß c mit aaaa in derselben Ebene liegt. — Was die Lampe betrifft, so ist zwar eine gewöhnliche Oellampe anzuwenden, jedoch muß sie eine sehr koncentrirte und möglichst weiße Flamme haben; außerdem muß sie mit einem festen, geradlinigen, oben spitz zulaufenden Schirm versehen sein, welcher sich oben cylindrisch bis über die Höhe

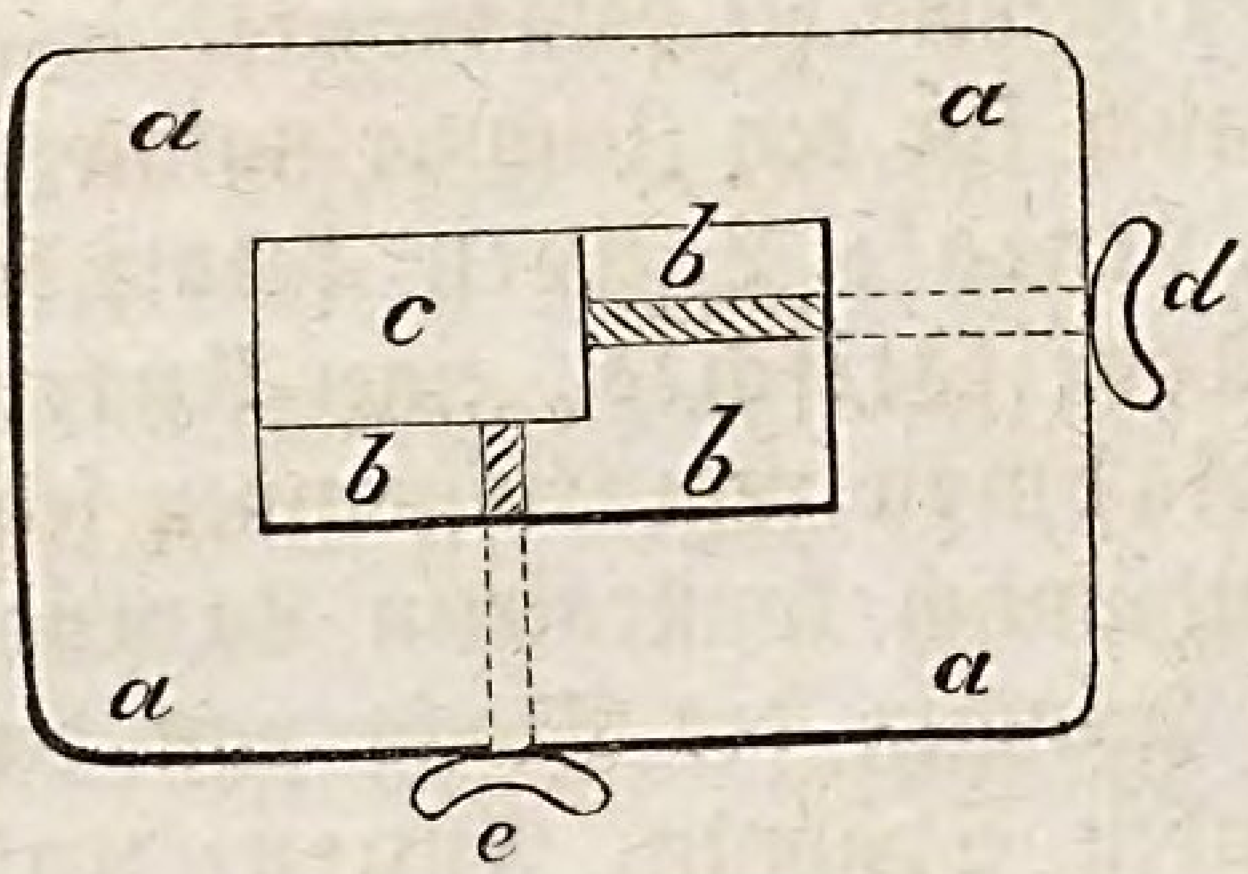
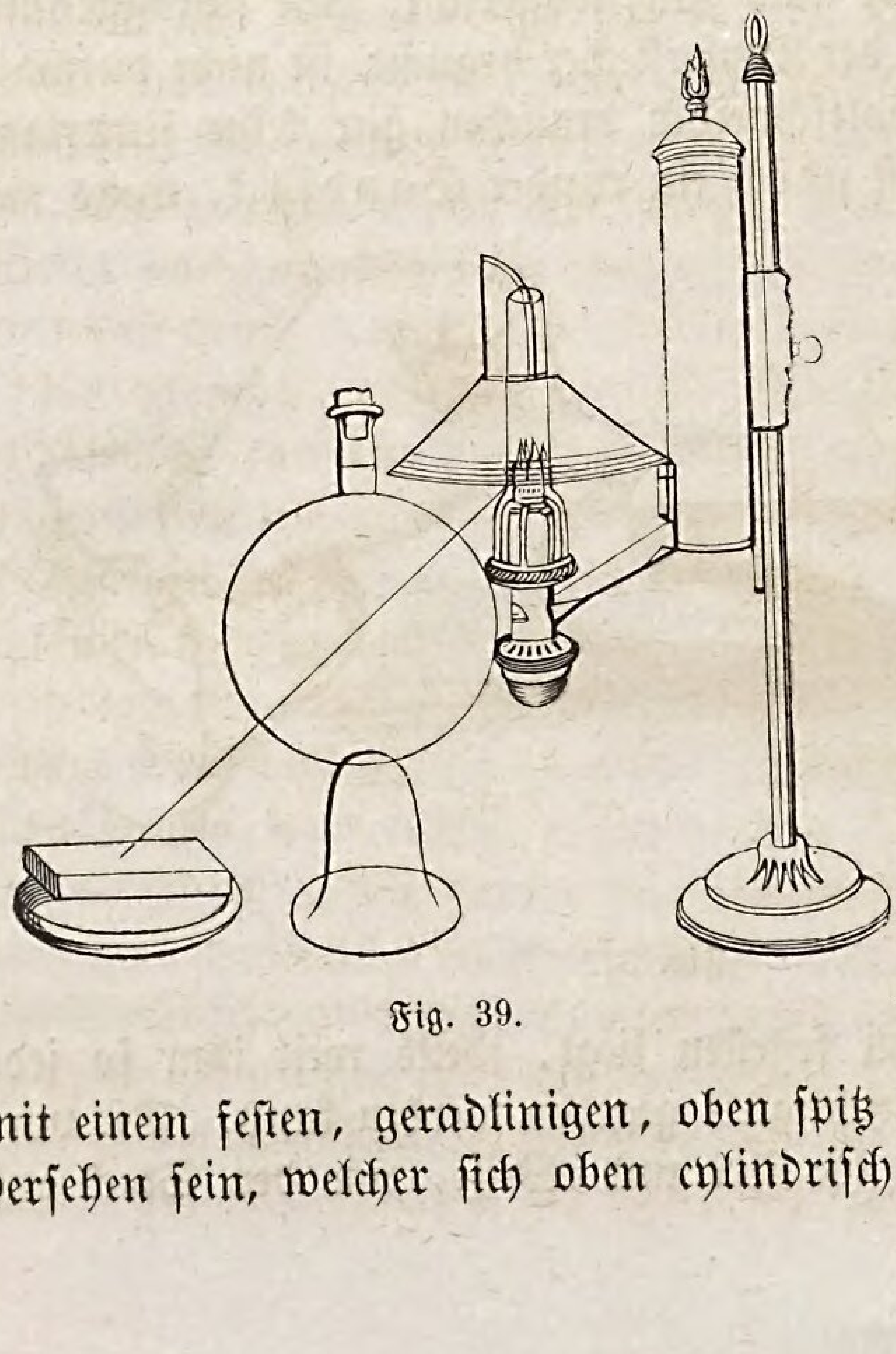


Fig. 38.


Fig. 39.

des Cylinders verlängert, um jedes Seitenlicht abzuschneiden. Das Licht der Lampe wird durch eine mit Wasser gefüllte Glaskugel geleitet und dadurch in noch koncentrirterer und gleichmäßigerer Weise auf der zu schneidenden Platte gesammelt (siehe Fig. 39). Die große Schärfe dieses Lichtes macht es nun aber in Rücksicht auf die Schonung der Augen des Holzschneiders nothwendig, daß er dieselben durch einen Schirm ebenfalls vor jedem direkt von der Lampe oder der Glaskugel kommenden Nebenlicht schützt. Ein zweiter Schirm ist die bereits von Papillon erwähnte mentonnière, d. h. ein Schirm, welchen der Holzschneider vor Nase und Mund befestigt, um die sehr empfindliche Holzzeichnung vor der durch den Athem ausströmenden Feuchtigkeit zu schützen.

222. Wie unterscheidet sich nun die Führung des Messers von der des Stichels?

Abgesehen von der Verschiedenheit der Bewegung der beiden Instrumente, welche, wie bemerkt, darin besteht, daß das Messer beim Schneiden herwärts gezogen, der Stichel dagegen vorwärts gestoßen wird, und ferner abgesehen von der Verschiedenheit der Plattenfläche, sofern das Messer auf Langholz, der Stichel auf Hirnholz angewandt wird, ist auch die Wirkung des Schnitts selbst bei beiden eine andere. Zwar findet auch beim Stichel Schnitt und Gegenschnitt statt, obwohl nicht in dem Maaße, wie beim Messer, da dieses nur eine Schneide hat, während der Stichel deren zwei in einem mehr oder weniger spitzen Winkel zu einander geneigte Schneiden besitzt; bei feinen Kreuzschnitten dagegen und noch mehr bei dem regellosen Tonschnitt kann der Stichel in vortheilhafterer Weise gebraucht werden, da er mit einem Druck eine ganze Ecke oder auch zwei parallele Seiten ausschneidet, während das Messer, um diese Wirkung zu erreichen, zweimal angesetzt werden muß. Dieser wichtige Unterschied verleiht dem Stichel von vorn herein nicht nur eine viel größere Beweglichkeit, sondern auch eine größere Freiheit in der Behandlung des Tonschnitts, weil seine Wirkung eine körperlichere ist, verglichen mit der linearischen des Messers. Hieraus erklärt sich, wie durch die Uebertragung des Stichels

von dem Kupferstechen auf das Holzschneiden, welche Bewick einführte, der englische Holzschnitt von Anfang an einen freieren, selbstständigeren technischen Charakter erhielt und sich der Zeichnung gegenüber oft zu einer davon fast ganz unabhängigen Technik gestaltete.

223. **Lassen sich nicht ganz bestimmte Vorschriften über den Schnitt der verschiedenen linearischen Formen aufstellen, welche eine ausgeführte Zeichnung darbietet?**

Zunächst ist zu bemerken, daß eine zu schneidende Zeichnung nicht danach zu prüfen und zu beurtheilen ist, was sie an schwarzen Strichen und Punkten zeigt, sondern nach den weißen Stellen, welche durch diese Striche und Punkte begrenzt werden. Denn diese sind es ja eben, welche herausgeschnitten werden, während die Striche u. s. f. selbst unberührt bleiben. Hierbei können nun folgende Hauptunterschiede aufgestellt werden: 1) Gerade parallele Linien, 2) bogenförmige parallele Linien, 3) wellenförmige parallele Linien (diese drei sind, weil sie einander nicht kreuzen, verhältnißmäßig am leichtesten zu schneiden), 4) Kreuzlinien, und zwar geradlinige, 5) bogenförmige, 6) unregelmäßige. Durch diese entstehen quadratische, rhombische u. s. f. weiße Flächen mit recht-, spitz- und stumpfwinkligen Ecken, oder auch unregelmäßige Formen, deren Schnitt, wenn er die Klarheit der Zeichnung nicht beeinträchtigen soll, sehr schwierig und mühsam ist. Am allerleichtesten sind freilich die weißen Kreuzungen, welche schon von Bewick — ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Druckverfahrens beim Kupferstich und Holzschnitt — angewandt wurden und die seitdem bei den Engländern trotz der technischen Unwahrheit und der künstlerischen Unschönheit, welche diese wohlfeile Manier offenbart, in Schwung geblieben ist, so daß sie selbst bei der Modellirung von Figuren, ja sogar im Gesicht angewandt zu werden pflegt. Wie nun diese verschiedenen, bei einer Zeichnung vorkommenden linearischen Formen behandelt werden müssen, kann nur praktisch gelehrt werden. Beschreiben lassen sich solche Details nicht, da nicht jede Wendung der Hand, jede Abwägung des Druckes, welcher, sei es mit der inneren Handfläche, sei es mit dem Zeige-

finger, auf den Stichel ausgeübt wird, durch Worte veranschaulicht werden kann. Ganz allgemein läßt sich nur sagen, daß 1) größere weiße Flächen tiefer ausgearbeitet werden müssen, damit sie beim Druck nicht schmutzen. Dies gilt namentlich auch von den äußeren Umrißflächen. 2) Daß sowohl bei einfachen Linien, wie bei Kreuzlagen die Seiten des Strichs und die Ecken der Winkel mit möglichster Schärfe herausgeschnitten werden müssen. Bei sehr starken Kreuzschnitten pflegen die Holzschneider eine zarte Vorschnittlinie zu machen, gegen welche dann die kreuzenden Stücke nicht ganz anstoßen. Das erleichtert natürlich den Schnitt sehr, ist aber mit großer Vorsicht anzuwenden. Am häufigsten wendet man diesen Vorschnitt beim Schneiden von Figuren an, indem erst die Umrisse leicht begrenzt werden, um die Zeichnung nicht zu verändern. — 3) Mit Rücksicht auf den zarteren Druck beobachtet man auch das Verfahren, die Ebene der Platte nach allen Seiten hin am Rande der Zeichnung etwas abzuflachen, weil hier das Papier durch den mangelnden Gegenhalt sich leicht vordrängt und dadurch die Umrisse zu stark drucken oder schmutzen. Dieselbe Abflachung findet auch zuweilen in der Mitte der Zeichnung bei denjenigen Tonstellen statt, welche mit besonderer Zartheit gedruckt werden sollen.

224. Was ist sonst noch in Bezug auf die praktische Behandlung des Holzschnitts zu bemerken?

Wie schon bemerkt, bilden sich die Holzschneider rücksichtlich der einzelnen Handgriffe und Manipulationen jeder seine individuelle Technik aus, welche mit der allgemeinen Methode, die wir hier im Auge haben müssen, nur in einem zufälligen Zusammenhange steht. Indessen kommen doch einzelne Punkte auch für unsern Zweck in Betracht, namentlich das *Verfahren, welches bei Ausbesserung fehlerhafter Stellen* zu beobachten ist. Schon diese zu erkennen, ist, bevor der Schnitt ganz ausgeführt ist, schwierig, da man von einem unfertigen Holzstock nicht, wie beim Kupfer- und Stahlstich, einen „Probedruck“ nehmen kann, um die Wirkung zu prüfen, weil dadurch nicht nur die Zeichnung verwischt werden, sondern auch die vom Stichel noch unbe-

rührten Stellen mitdrucken würden. Diese fortwährende, je nach dem Fortschreiten der Arbeit in jedem Moment zu ermöglichende, also graduelle Abziehung von Probedrucken ist für den Kupferstecher eine große Hülfe, auf welche der Holzschneider Verzicht leisten muß. Er muß warten, bis der Schnitt fertig ist, und er wird daher gut thun, die Ausführung der Details nicht bis zur äußersten Grenze oder gar über dieselbe hinaus zu bringen, da, wenn es sich nach dem Probeabzug zeigen sollte, daß noch einige schwarze, d. h. noch nicht genug durchgeführte, Stellen vorhanden sind, er dies wohl durch Nachschneiden verbessern kann, während er zu helle Stellen tiefer zu machen außer Stande ist. Hat er es nun in letzterer Beziehung versehen, oder — was auch vorkommt — zeigt der Stock an einer Stelle eine schlechte Textur, z. B. wenn er schwammig ist oder bröckelt, so läßt sich solcher Fehler, falls er sich nur auf einen kleinen Theil des Stocks beschränkt, durch das Einsetzen eines „Pflocks" verbessern. Ein zweiter Punkt ist die Art und Weise, wie man beim Schneiden die Zeichnung vor dem Verwischtwerden schützt; ein dritter die Theilung des Schnitts; ein vierter endlich das bereits beiläufig erwähnte Ausflachen der Plattenoberfläche.

225. **Worin besteht das Einsetzen eines „Pflocks" oder das „Pflöcken"?**

Zeigt die Platte nach vollendetem Schnitt oder während desselben eine schlechte Stelle — sei es, daß diese durch einen Fehler im Schnitt oder durch die fehlerhafte Qualität des Stocks hervorgebracht ist —, so bohrt man ein Loch durch die Platte, welches alles Fehlerhafte, ja lieber noch etwas mehr als weniger, fortnimmt, und setzt statt dessen ein genau in das Loch passendes cylinderförmiges Stück gesundes Hirnholz ein. Um sicher zu gehen, läßt man diesen „Pflock" oben etwas stärker und preßt ihn so fest in das Loch, daß er durch den später von der Buchdruckerpresse auf ihn ausgeübten Druck nicht noch tiefer eingepreßt werden kann. Dann schneidet man das überstehende Stück ab und ebnet ihn, d. h. man bringt ihn genau in die Fläche der Platte. Hierauf wird die durch das Loch herausgefallene Stelle, und zwar an der Peripherie, genau mit den

daranstoßenden schon geschnittenen Stellen passend, noch einmal geschnitten. Zu bemerken ist übrigens, daß an der hinteren Fläche der Pflock nicht nur nicht vorstehen darf, weil er dann beim Drucken herausgedrückt werden kann und die Stelle dann schwärzer erscheint, als die sie umgebenden, sondern eher eine Lücke zeigen mag. Wenn die fehlerhafte Stelle bedeutend mehr lang als breit ist, so daß ein einziger kreisförmiger Pflock zu viel Fehlerfreies mit fortnehmen würde, so bedient man sich entweder eines viereckigen länglichen Pflocks, oder noch besser man

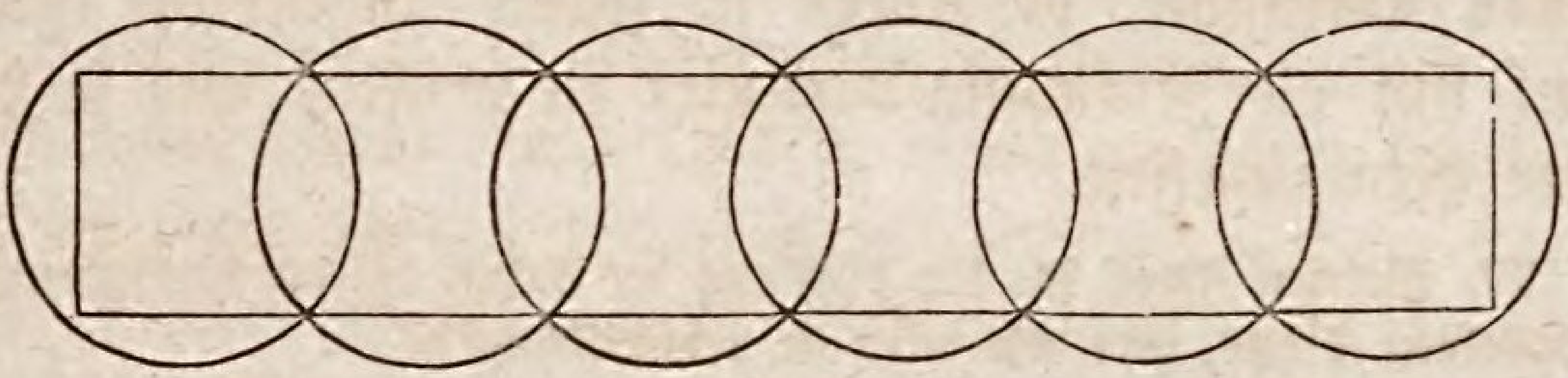


Fig. 40.

setzt einen Pflock so neben den andern, daß sie einander in der Linie des Rechtecks durchschneiden (s. vorstehende Figur 40).

226. **Auf welche Weise schützt man beim Schneiden am besten die Zeichnung vor dem Verwischtwerden?**

Manche Holzschneider bedecken die ganze Oberfläche des Stocks mit Papier, welches an den Seiten desselben mit Gummi befestigt wird, und schneiden dann successive diejenigen Theile des Papiers heraus, welche sie gerade bearbeiten wollen. Hierbei ist jedoch der Nachtheil, daß der Holzschneider erst, wenn er ganz fertig ist, einen übersichtlichen Blick über die Wirkung des Ganzen gewinnen kann, da er von der Zeichnung stets nur einen ganz kleinen Theil sieht, nämlich den, mit dem er gerade beschäftigt ist. Um diesem für die künstlerische Gesammtwirkung sehr bedenklichen Uebelstande zu begegnen, haben manche gewissenhafte Holzschneider, wie z. B. Otto Vogel, ehe sie den Schnitt begannen, die Zeichnung genau studirt und sich über die einzelnen Theile derselben, je nach ihrer durch die Gesammtwirkung gebotenen Behandlungsweise, genaue Notizen gemacht, um die fortwährende Regulirung durch die Prüfung und Vergleichung der Gesammtwirkung der Zeichnung zu ersetzen. Aber abgesehen

davon, daß diese Notizen nicht immer bestimmt gemacht werden können, so können sie auch jene stetige Regulirung nicht ersetzen. Man thut daher am besten, wenn man ein hinlänglich großes, d. h. auf allen Seiten überstehendes Stück Papier so auf die Fläche des Stocks drückt, daß die Kanten und Ecken sich scharf darin abprägen. Wenn man nun die beiden vorderen Ecken übereinander klebt, so daß sie eine Kappe bilden, und die hinterste Kante des Papiers allein an die Seite des Stocks anklebt, ist man im Stande, ohne Besorgniß, daß eine Verrückung des Papiers stattfindet, die Kappe in jedem Augenblicke emporzuheben, um die Zeichnung darunter zu prüfen, und sie darauf wieder herabzulassen.

227. **Welchen Zweck hat die Theilung der Arbeit bei der Ausführung eines und desselben Stocks, und wie wird sie bewerkstelligt?**

Der Grund für solche Theilung ist entweder die ungewöhnliche Größe des Stocks, der ohnehin aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt werden muß, oder die Nothwendigkeit einer schnellen Ausführung, oder endlich die künstlerische Forderung einer besonders sorgfältigen Durchführung. In Betreff des ersten Punktes ist zu bemerken, daß sehr große und folglich aus mehreren Theilen zusammengesetzte Stöcke, sobald die Zeichnung darauf vollendet ist, wieder in ihre Theile zerlegt zu werden pflegen, um diese dann von eben so viel einzelnen Holzschneidern ausführen zu lassen. Ist dies geschehen, so werden die Stöcke wieder zusammengefügt (geleimt) und das Ganze wo möglich mit einem eisernen Bande rings umlegt, damit die Platte beim Druck die nöthige Festigkeit behält. Schließlich wird dann der Schnitt, namentlich an den Stellen der Zusammenfügung, noch genau durchgesehen und korrigirt, damit beim Drucken keine Spur von den Fugen und überhaupt von einer Theilung sichtbar wird. Rücksichtlich des zweiten Punktes ist nur das Motiv der Theilung ein anderes, die Behandlung dagegen dieselbe. Wesentlich verschieden aber ist die Behandlung beim dritten Punkt. Hier findet keine Zerlegung der Platte statt, sondern eine nach einander geschehende Bearbeitung der verschiedenen Theile der Zeichnung durch verschiedene Holzschneider. In den

großen Holzschneideateliers, namentlich Englands, geht so eine Platte durch vier oder fünf Hände, bis sie vollendet ist, indem, z. B. in einer Landschaft mit Architektur und Figurenstaffage, der Erste nur die Architektur, der Zweite nur die Luft und das Wasser, der Dritte nur die Bäume und das Vordergrundterrain, der Vierte nur die Figuren schneidet. Durch diese Beschränkung des Holzschneiders auf eine ganz bestimmte künstlerische Technik, so daß der Eine nur Landschaft, der Andere nur Figuren u. s. f. schneidet, gewinnt natürlich der Holzschnitt selbst, wenn nur die verschiedenen Arbeiter im Ganzen zusammenstimmen, einen in allen Theilen gleich bedeutenden und darum höheren künstlerischen Werth, wenn auch die Holzschneider selbst in ihrer Ausbildung einseitig bleiben. Rechnet man nun noch hinzu, daß die xylographische Technik in England viel selbstständiger und von der Zeichnung im Detail unabhängiger ist, ferner daß die Engländer fast für jede besondere Partie andere Stichel brauchen, das Vordergrundterrain und Felsen mit einem anderen als die Architektur, die Luft und das Wasser mit einem anderen als Bäume u. s. f. bearbeiten, so erklärt sich daraus zum großen Theil der eigenthümlich reizvolle Charakter der englischen Holzschnitte; ein Charakter, der übrigens mehr den Laien zu bestechen, als den Kenner künstlerisch zu befriedigen vermag.

228. **Wendet man den Holzschnitt auch zur Reproduction und als Ersatz anderer technischen Manieren an, und wie wird dabei verfahren?**

Es ist schon öfter darauf hingewiesen worden, daß der Holzschnitt nur durch die Reproduction der Feder- (Strich-) Zeichnung das künstlerisch Höchste erreicht; denn wenn er auch z. B. als Reproduction der Stahlstichmanier oder der Radirung auf ein künstlerisch ungebildetes Auge einen bestechenderen Eindruck hervorbringt, so kann er doch die Technik, welche er hier ersetzen will, nicht erreichen, d. h. ein in Stahlstichmanier ausgeführter Holzschnitt kann nie das leisten, was in gleichem Fall durch einen wirklichen Stahlstich erreicht wird. Indessen kann es äußere Motive geben, z. B. die facsimileartige Wiedergabe eines bestimmten Blattes, welche eine künstliche Nachahmung

anderer Manieren rechtfertigt. So ist denn nicht blos der Stahlstich, die Radirung, sondern selbst die Lithographie, d. h.

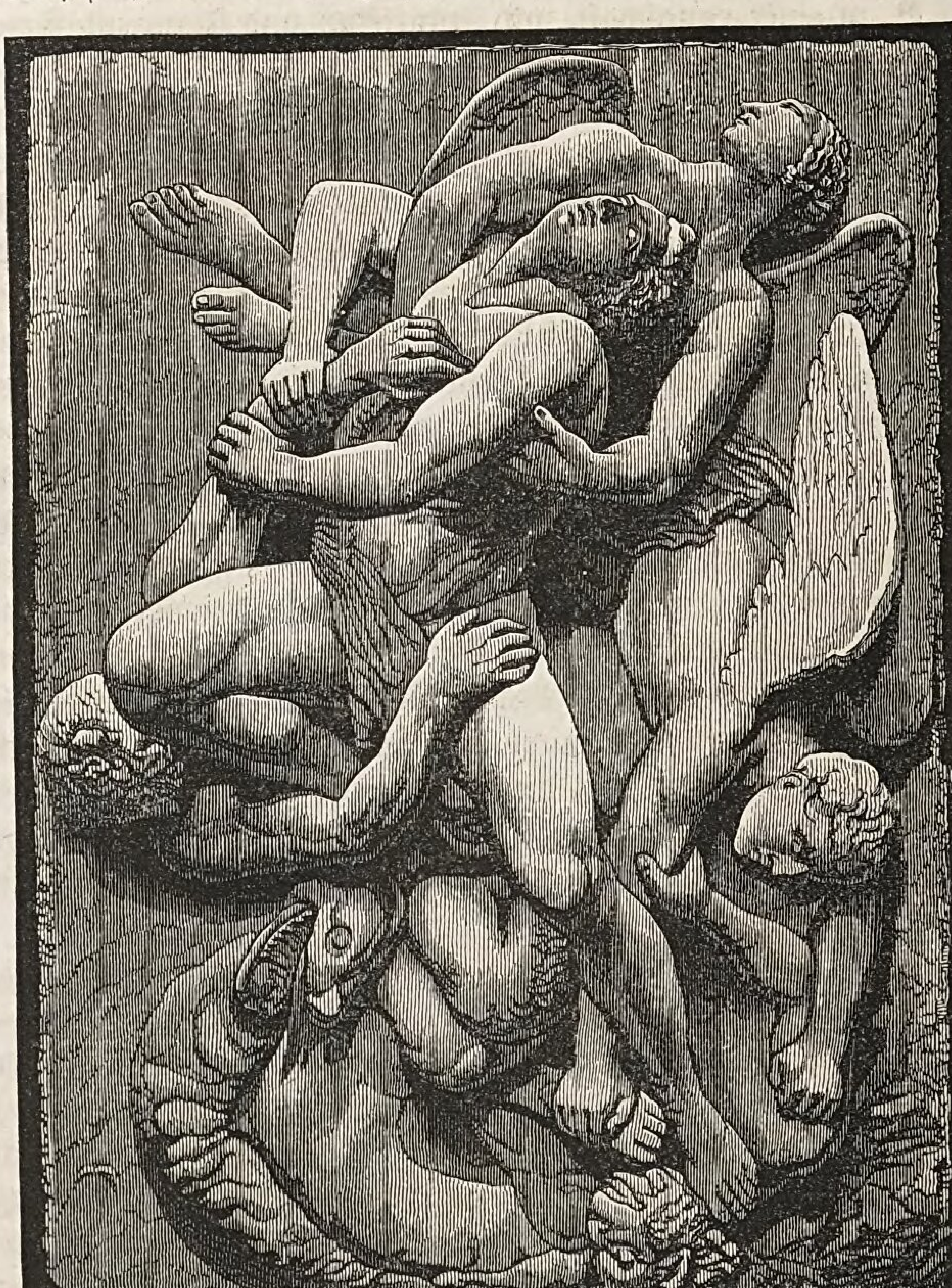


Fig. 41.

die Reproduction einer Kreidezeichnung, oft und mit Glück durch den Holzschnitt wiedergegeben worden. Hieher gehört auch eine Technik, welche sich in ihrer Wirkung der Reliefmanier (s. Fr. 38)

nähert, wobei aber die Zeichnung nicht durch die Reliefkopirmaschine auf den Stock gebracht wird, sondern durch ein photographisches Verfahren, indem das Relief, welches dargestellt werden soll, unmittelbar auf den Stock photographirt wird. Die Reproduction ist hier lediglich der Hand des Holzschneiders überlassen, da das photographische Bild keine Striche zeigt, sondern wie eine durchweg estompirte oder wie eine Tuschzeichnung zu betrachten ist. Die Ausführung des Schnitts besteht dabei in einer Nachahmung der Reliefmanier, weil diese am meisten den Eindruck plastischer Körperlichkeit hervorbringt. Das vorstehende Bild (Fig. 41) ist nach einer Photographie auf Holz nach Flaxman's „Deliver us from devil" von Thomas Bolton ausgeführt, wobei jedoch zu bemerken ist, daß die Linien nicht wellenförmige Schwingungen mit engeren und weiteren Abständen darstellen, wie die eigentliche Reliefmanier sie erfordert, sondern gerade Parallelen sind, wobei die Schatten durch lagenweise Verengerung der Abstände oder durch Verstärkung — in der Reliefmanier fällt Beides zusammen — hervorgebracht wurden; eine Manier, die jedenfalls nicht so korrekt und wirkungsvoll ist wie die strenge Reliefmanier.

229. Worin besteht das Ausflachen der Plattenebene und welchen Zweck hat dasselbe?

Diese Procedur steht mit dem Druckverfahren des Holzschnitts in direkter Beziehung, ebenso wie die Fütterung des Stocks, das Auflegen und Ausschneiden des Einlegedeckels u. s. f., weshalb alles dies am besten im folgenden Kapitel abgehandelt wird (Fr. 233).

Drittes Kapitel.

Die Praxis des Holzschnittdrucks.



Worin besteht das Wesentliche des Holzschnittdrucks und welche verschiedenen Methoden kommen dabei in Betracht?

Daß der Holzschnittdruck als Erhabendruck mit dem Buchdruck zusammenfällt, ist bereits im ersten Kapitel vom I. Buch (s. Fr. 8 ff. und Fr. 18) bemerkt, ebenso seine Unterschiede von anderen Druckmanieren, namentlich vom Kupferstich- und lithographischen Druck. Hier handelt es sich um die besondere Behandlung des Holzschnittdrucks im Verhältniß zum bloßen typographischen Druck. Um diese zu erklären, muß die Einrichtung der Buchdruckpresse, wenigstens in ihren Hauptbestandtheilen, beschrieben werden.

Zunächst ist ein für die Behandlung der Holzschnittdruckplatte sehr wesentlicher Unterschied in den Pressen zu bemerken, nämlich der zwischen der Handpresse und der Schnellpresse.

Die Engländer, welche auf die saubere Ausführung des Drucks fast mehr Sorgfalt verwenden, als auf die künstlerische Ausführung des Schnitts, legen diesem Unterschied eine so große Wichtigkeit bei, daß der Holzschneider sich vorher erkundigt, ob die Platte auf der Handpresse oder auf der Schnellpresse gedruckt werden soll, weil er danach den Schnitt einrichtet. In der That ist der Mangel an richtigem Zusammenwirken zwischen Holzschneider und Holzschnittdrucker in den meisten Fällen die Ursache des schlechten, groben oder unklaren Aussehens der deutschen Holzschnitte, und daher dieser Punkt von besonderer Wichtigkeit für den Techniker.

231. Wie ist die **Handpresse** beschaffen und worin besteht das Princip ihres Mechanismus?

Früher hatte man nur hölzerne Pressen, jetzt sind auch die Handpressen meist von Eisen. Diese Presse besteht aus zwei 5 Fuß hohen Preßwänden, welche durch drei Balken in bestimmten Abständen verbunden sind, genannt „Krone", „Ziehbalken" und „Unterbalken". Zwischen beiden letzteren ist ein starkes Brett, die „Brücke", waagerecht eingefalzt, welches durch eine starke Schraube, die senkrecht durch den Ziehbalken sich windet, verbunden mit einer Spindel, niedergedrückt werden kann. In Bewegung wird das Ganze durch den sogenannten „Preßbengel" gesetzt, welcher auf die Spindel wirkt. Er besteht aus einem starken Hebel, welcher, wenn er angezogen wird, die Brücke auf die darunter liegende Druckform preßt. Diese, die eigentliche Druckplatte, welche aus dem „Satz" und den etwaigen, in den Text eingeschobenen Holzstöcken besteht, wird, die Druckseite nach oben gerichtet, durch eine Walze mit Druckerschwärze versehen. So vorbereitet, könnte nun die Form mit Papier bedeckt und unter die Brücke gebracht werden, um den Druck auszuführen. Um aber das Papier nicht vorher, ehe es wirklich gedruckt wird, mit der geschwärzten Form in Berührung zu bringen, wobei es schmutzig werden würde, bedient man sich noch einer besondern Vorrichtung, welche gerade für unsere Frage von allergrößter Wichtigkeit ist. Diese besteht in dem sogenannten „Druckdeckel", einem länglich-viereckigen Rahmen, welcher am äußersten Ende des sogenannten „Laufbretts", worauf die Form von dem vor der Presse befindlichen „Karren" unter die „Brücke" geschoben wird, durch Gelenkbänder (zum Aufklappen) befestigt ist. An diesem auf- und niederklappenden Deckel, welcher mit Leinwand bespannt ist, sind an den Rändern kleine Stifte angebracht, an denen das Papier befestigt wird. Ist nun die Form druckfertig, so wird das zu bedruckende, vorher gefeuchtete Papier an der inneren Seite des aufgeklappten Deckels befestigt, derselbe auf die Form niedergelassen, und nun das Ganze unter die Brücke geschoben, worauf der Druck, und zwar in senkrechter Richtung durch Anziehen des Preßbengels, ausgeführt

wird. — Da dieser Deckel gerade für den Holzschnittdruck von großer Wichtigkeit ist, so müssen wir seine Einrichtung noch näher betrachten. Früher brauchte man nur den sogenannten „deutschen Deckel", welcher eine Unterlage von Tuch oder Filz hatte. Der Mangel an Schärfe, welcher den Druck mit diesen Deckeln kennzeichnete, führte im Anfang dieses Jahrhunderts zur Erfindung des „französischen Deckels", welcher dem eigentlichen Druckdeckel noch einen „Einlegedeckel" hinzufügte, welcher mit Leinwand oder Pergament straff bezogen wird. Dieser Einlegedeckel (engl. tympan) unterscheidet die Handpresse wesentlich von der Schnellpresse, namentlich (beim Holzschnitt) in Rücksicht auf die Wirkung. (Siehe unten.) Die mannigfachen Verbesserungen, welche die Handpresse seit dem Anfange dieses Jahrhunderts erfahren hat, kommen für uns weniger in Betracht, und ist nur zu bemerken, daß bereits 1620 in Amsterdam dieselbe großentheils von Eisen konstruirt wurde. Später konstruirte man die „Walzenpresse", die „Tretpresse", die „Stanhope'sche Presse", welche ganz aus Gußeisen war, die tafelförmige „Ruthwen'sche Presse", die „Koch'sche Säulenpresse", die amerikanische oder „Hagarpresse" mit Kniehebelvorrichtung u. s. f.

232. **Wie ist die „Schnellpresse" konstruirt und worin besteht das Princip ihres Mechanismus?**

Ihre Konstruction beruht auf der Ersetzung der Menschenhand durch Mechanismus und in Folge dessen auf der größeren Schnelligkeit und Präcision des Druckens. Während eine Handpresse höchstens 250 Abdrücke in einer Stunde liefert, kann man durch die Schnellpresse 2000 Abzüge erhalten, ja die mit 8 Druckcylindern versehene „Circular-Schnellpresse" von Applegeath, worauf seit 1848 die Times gedruckt worden, liefert stündlich 10—12000 Abdrücke. Erfunden wurde die Schnellpresse von dem deutschen Buchdrucker Fr. König aus Eisleben, im Jahre 1803, welcher nach mannigfachen Versuchen in Deutschland nach England ging und dort mit dem Buchdrucker Bensley die erste Schnellpresse konstruirte (1811). Diese der Handpresse noch ziemlich ähnliche Maschine wurde durch Dampf getrieben. Nach seiner Rückkehr aus London ver-

band sich König mit dem Mechanikus Bauer in Stuttgart und konstruirte nun die erste „Cylinderpresse", welche 1250 Bogen in der Stunde druckte. Diese Presse, welche man seitdem mannigfach vervollkommnet hat, ist von Eisen und wird entweder durch Dampf oder durch einen Arbeiter vermittelst eines Schwungrades in Bewegung gesetzt. Nachdem die Schriftform wie gewöhnlich fertig gemacht und eingestellt ist, wird sie durch die Maschine horizontal hin- und herbewegt. Ueber der Form sind Walzen zum Einschwärzen, welche sich, nachdem ein Bogen gedruckt ist, auf die Form senken und durch Umdrehung dieser die nöthige Farbe geben. Wenn die Maschine durch Dampf getrieben wird, so sind nur zwei Knaben (oder Mädchen) zu ihrer Bedienung nöthig, der eine, welcher den zu bedruckenden Bogen auf den Rahmen legt, woran er durch sich überlegende Klammern festgehalten wird, der andere, welcher nach dem Druck den Bogen abnimmt. Hier tritt ein Stillstand in der Bewegung ein, der gerade hinlänglich Zeit gewährt, um das Abnehmen des Bogens zu bewerkstelligen. Dann bewegt sich die Form wieder zurück und hält abermals einen Augenblick an, um Zeit zur Einlegung eines weiteren Bogens zu gewähren. Dann wird die Form wieder durch die Walze geschwärzt und die Bewegung beginnt von Neuem. Durch die Verdoppelung der Druckcylinder und Formen kann die Thätigkeit verdoppelt werden.

233. **Wie verhält sich nun die Wirkung der Handpresse und der Schnellpresse zum Holzschnittdruck?**

Der Unterschied zwischen ihnen koncentrirt sich auf die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Deckelpressung. Bei der Schnellpresse umgiebt der aus Wollenzeug oder Tuch bestehende Deckel den Cylinder und kommt mit dem so zu bedruckenden Papier in unmittelbare Berührung, wie bei dem deutschen Deckel (s. o.). Bei der Handpresse dagegen ist der Druckdeckel von dem Papier noch durch den Einlegedeckel getrennt. Nun ist einleuchtend, daß beim Cylinderdruck, welcher nicht die ganze Form zu gleicher Zeit gleichmäßig preßt, sondern nur gewissermaßen in linearischer Fortbewegung, der Druck viel tiefer gehen wird, als bei der Handpresse, welche durch den senkrechten

Flächendruck die ganze Schriftform überall gleichmäßig preßt. Will man also gewisse Stellen des Holzschnitts zarter drucken, so reicht es beim Druck mit der Handpresse in den meisten Fällen hin, wenn man den Einlegedeckel mit einem Bogen Papier bedeckt und diesen entweder an denjenigen Stellen, welche zarter gedruckt werden sollen, ausschneidet, weil hier dann der Druck um die Dicke des Papiers leichter ist, oder an anderen, die kräftiger kommen sollen, noch mit Stücken Papier beklebt. Will man dies nicht, so kann man auch den Stock gleich beim Schneiden an den zarteren Stellen ausflachen, d. h. von der Ebene des Stocks eine leichte Lage fortnehmen, so daß er dort konkav wird, was dieselbe Wirkung hat, wie das Ausschneiden des in den Deckel gelegten Papiers. Namentlich ist dies nach den Seiten des Holzstocks hin nothwendig, weil hier der Druck am stärksten ist und leicht schmutzige oder doch harte Druckstellen entstehen. Bei der Schnellpresse nun reicht das Ausschneiden nicht hin, und auch das Ausflachen muß viel tiefer gehen, als bei dem Holzstock, der auf der Handpresse gedruckt werden soll.

Jetzt wird man (s. am Schluß von Fr. 230) den Grund davon verstehen, warum die englischen Holzschneider den Stock anders behandeln, je nachdem er auf der Schnellpresse oder auf der Handpresse gedruckt werden soll.

234. Welche von diesen Methoden ist nun für die künstlerische Wirkung des Holzschnitts am besten?

Die gleiche Tüchtigkeit des Holzschneiders und Druckers vorausgesetzt, dürften doch die Holzstöcke, welche ohne jene oft bis zur Künstelei gehenden Manipulationen des Ausflachens (außer etwa an den Rändern des Stocks) für den Druck auf der Handpresse berechnet sind, die schönsten und künstlerisch wirkungsvollsten Abdrücke ergeben. Es reicht, um die zarteren Stellen weich und klar zu drucken, völlig hin, sich auf das Ausschneiden und andererseits auf das Auflegen des Papiers zu beschränken. Am einfachsten geht man dabei so zu Werke, daß man erst einen Abdruck ohne weitere Vorbereitung macht, und nun diesen auf den Einlegedeckel befestigt, die zu tiefen Stellen ausschneidet, die

zu schwachen belegt, dann abermals mit Papier bedeckt und von Neuem einen Probedruck abzieht, bis endlich die richtige Haltung zwischen den verschiedenen Tonlagen erreicht ist. Der Unterschied zwischen der Schnellpresse und der Handpresse ist in dieser Beziehung übrigens so bedeutend, daß, wenn z. B. eine Reihe von Holzstöcken mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß sie auf der Schnellpresse gedruckt werden sollen und die deshalb vom Holzschneider in hinreichender Tiefe ausgeflacht sind, auf der Handpresse gedruckt werden, ihre Wirkung gänzlich verloren geht, weil die tiefe Ausflachung durch keine Auflagen ausgefüllt werden kann, so daß der Druck unfertig, unklar, wie von einem schlechten Cliché oder als ob nicht genug Farbe aufgetragen wäre, aussieht. Die Mitteltöne, worin der Hauptreiz des Holzschnitts besteht, gehen ganz verloren, die dunkeln Stellen erscheinen zu schwarz, die hellen zu weiß, und die Modellirung (innere Zeichnung) geht ganz verloren. — Indessen, wenn auch der Druck auf der Handpresse einzelne Drucke oder eine beschränkte Anzahl derselben am vollendetsten liefert — weshalb wichtige und in geringer Auflage erscheinende Prachtwerke wohl meist auf der Handpresse gedruckt werden —, so ist doch die Schnellpresse, wo es sich um große Auflagen oder um schnelle Herstellung handelt, vorzuziehen. Denn es ist wohl zu berücksichtigen, daß der Holzstock auf dieser weniger angegriffen wird, da die zuerst mit den Typen in gleicher Ebene liegende Platte durch das Ausschneiden und Auflegen einen verschieden vertheilten Druck erhält, wodurch die am meisten gepreßten Stellen sich eher abnutzen. Hierzu kommt noch, daß das aufzulegende Papier nicht immer von gleicher Dicke ist, ja zuweilen Knoten enthält, welche, so wenig sie auch auftragen, doch nicht unwesentlichen Nachtheil für den guten Abdruck haben. Alles dies fällt bei dem auf der Schnellpresse gedruckten ausgeflachten Stock fort. Da die kräftigsten Stellen mit den Typen in gleicher Ebene liegen, so werden sie nicht stärker angegriffen als diese, während die ausgeflachten Partien schon an sich durch die tiefere Lage geschützt sind gegen zu starken Druck. Die wollene Umhüllung des Cylinders bringt sie hinlänglich zur Geltung,

während sie durch ihre Elasticität die in der Ebene liegenden ebenfalls schützt. Diese Vortheile sind so groß, daß man, abgesehen von der großen Schnelligkeit im Druck, von einem Holzstock auf der Handpresse nur ungefähr 5000 gute Abdrücke erhält, während die Schnellpresse deren 20,000 liefert. Zu berücksichtigen ist auch, daß der Holzschneider, welcher seine Platte für den Schnellpressendruck arbeitet, d. h. ausflacht, wo es nöthig scheint, gar nicht oder doch viel weniger vom Drucker abhängig ist, als derjenige, welcher beim Drucken auf das Auflegen und Ausschneiden rechnen muß, da hier Alles dem mehr oder weniger gebildeten Auge des Druckers überlassen werden muß, so daß er es allein in der Gewalt hat, ob der Druck gut ausfällt oder nicht. Beim Schnellpressendruck hat der Drucker überhaupt nur, und nicht mehr als beim sauberen Typendruck, mit Gewissenhaftigkeit zu verfahren, da die Abtonung durch das Ausflachen von selbst bewirkt wird.

235. **Welche Punkte kommen sonst noch bei dem Holzschnittdruck in Betracht?**

Vor Allem hat die Qualität des Papiers auf den Ausfall des Drucks einen großen Einfluß. Die Auswahl desselben ist deshalb von großer Wichtigkeit und schwieriger als man glaubt. Nach dem äußeren Ansehen, selbst nach dem Gefühl kann man nicht urtheilen. Es giebt Papiere, die äußerlich glatt und gleichmäßig aussehen und doch, da sie von ungleichem Material gefertigt sind und nur durch starke Pressung eine äußerliche Glätte erhalten haben, unbrauchbar sind, weil sie — für den Druck angefeuchtet — sich verschieden ausdehnen und unegal werden. Es ist daher durchaus nöthig, daß man zuvor einen Bogen anfeuchtet und das Papier dann prüft. Papier für den Holzschnittdruck muß von ganz gleichartiger Textur, d. h. von gleichmäßig gutem Material gefertigt sein. Solches Papier wird bei der Anfeuchtung nicht uneben, sondern bleibt gleichmäßig, wenn es auch durch die Anfeuchtung etwas an Glanz verliert, der übrigens durch Pressen leicht wieder hergestellt werden kann. — Eine andere Frage ist die, ob es zweckmäßiger sei, bei illustrirten Werken zuerst die sogenannte Schriftform (d. h. diejenige, welche nur Typen enthält) oder die Bildform (diejenige, in der sich

Holzstöcke befinden) zuerst zu drucken. Dies ist namentlich wichtig für große illustrirte Journale, bei denen die Bildkolumnen alle zusammen in eine Form, die Schriftkolumnen alle in eine andere gebracht zu werden pflegen, so daß, wenn man den ganzen Bogen ausbreitet, die eine Seite desselben sämmtliche Holzschnitte zeigt. Dafür, daß man die Schriftform zuerst drucke, spricht der Umstand, daß, wenn man die Bildform zuerst druckt, die durch den nachher folgenden Druck der Schriftform entstehenden Erhabenheiten des Letterndrucks auf der Rückseite der Holzschnitte nicht gut aussehen. Indessen spricht doch ein noch wichtigerer Grund dagegen. Wenn nämlich die Schriftform zuerst gedruckt wird, so verursachen gerade jene Erhabenheiten der Rückseite, daß die dadurch entstandene Unegalität des Papiers für den dann folgenden Holzschnittdruck ein großes Hinderniß abgiebt, so daß nicht selten die zarteren Partien zerrissen und unfertig aussehen. Uebrigens kann jener Uebelstand, daß die Erhabenheiten auf den leeren Stellen des Holzschnittbildes nicht gut aussehen, leicht dadurch beseitigt werden, daß man das gedruckte Papier eine Zeit lang in der Presse liegen läßt.

236. Wie ist ein Holzstock nach dem Druck zu behandeln, d. h. zu reinigen und zu konserviren?

Die beste Methode, einen Stock zu reinigen, nachdem der Holzschneider seinen Probedruck genommen, besteht darin, ihn mit einem wollenen Tuche abzureiben. So lange übrigens noch mit dem Stichel irgendwie daran etwas zu thun ist, muß man sich hüten, irgend eine Flüssigkeit daran zu bringen, da hierdurch die von dem Probedruck darauf zurückgebliebene Schwärze in die Vertiefungen geht, so daß dann die schwarzen Linien gar nicht mehr von den Vertiefungen zu unterscheiden sind und der ganze Stock gleichmäßig schwarz aussieht. Eine Korrektur ist so natürlich sehr schwierig, und man thut am besten, dann den Stock mit einem feinen Weiß einzupudern und die Fläche auf's Neue zu putzen, worauf dann allerdings die Linien wieder sichtbar werden, da das Weiß in den Tiefen zurückbleibt. — Mit Terpentin den Stock zu reinigen, wenn der Druck be-

endet ist, hat seine Gefahren; jedenfalls aber muß man dann die Oberfläche mit Seife und möglichst wenig Wasser, vermittelst einer nicht zu scharfen Bürste, nachputzen, ihn gut austrocknen und mit einem wollenen Lappen abreiben. — Warmes Wasser darf gar nicht gebraucht werden, weil es den Stock ausdehnt, so daß er beim Wiedertrocknen reißt. — Oft werden auch Holzstöcke dadurch verdorben, daß sie beim Korrekturabzuge zu hart und roh behandelt werden. Es ist daher immer besser, wenn sie erst nach Ausführung der Korrekturen eingestellt werden. — Wenn der Druck länger als einen Tag dauert, so ist es zur Schonung des Stocks zweckmäßig, wenn er am Abend herausgenommen und an einem trockenen Orte auf die hohe Kante gestellt wird, damit er gleichmäßig von allen Seiten von der Luft bestrichen wird, weil er sonst, ungleich befeuchtet, leicht reißt.

Zweiter Abschnitt.

Die künstlerische Praxis des Holzschnitts in Zeichnung, Schnitt und Druck.

Erstes Kapitel.

Die Holzschnittzeichnung in ihren nationalen Unterschieden.

Charakteristik der englischen, deutschen und französischen Holzschnittzeichnung.

Obschon die mehr oder weniger künstlerische Wirkung des Holzschnitts zunächst und vor allen Dingen von dem Charakter der Zeichnung, die ihm zu Grunde liegt, abhängig ist, so pflegt man doch bei Beurtheilung von Werken der Holzschneidekunst im Allgemeinen wenig auf jenen Hauptfaktor des künstlerischen Werths eines Holzschnitts Rücksicht zu nehmen. Daß die Zeichnung, und zwar nicht nur in Beziehung auf ihre allgemeine künstlerische Qualität, sondern auch auf ihre besonderen in nationalen Unterschieden begründeten Eigenthümlichkeiten, nothwendig zur Geschichte des Holzschnitts gehört, geht schon aus einer Betrachtung der Glanzperiode des älteren Holzschnitts hervor, welche nur durch die Betheiligung von Künstlern ersten Ranges, wie Dürer, Holbein, Lucas von Leyden u. A., überhaupt möglich war. Bevor wir eine Vergleichung der modernen Holzschnittzeichnung und ihrer nationalen Unterschiede anstellen, müssen wir diese zunächst der älteren Holzschnittzeichnung gegenüberstellen. In technischer Beziehung ist dies bereits im vorigen Abschnitt geschehen, namentlich in Rücksicht auf die technischen Mittel, wie Feder und Bleistift,

Papier, Dinte u. s. f. (s. Fr. 212, 213, 217 ff.); hier haben wir es mit den künstlerischen Differenzen zu thun.

Es ist bereits bemerkt, daß in der älteren Xylographie bis herab auf Papillon die Zeichnung selten unmittelbar auf den Holzstock, sondern gewöhnlich vorher auf Papier entworfen und demnächst vom Holzschneider, jedoch nur den Umrissen nach, vermittelst Durchzeichnung auf den Stock übertragen worden sei. Alles Uebrige wurde dann ohne Weiteres unmittelbar mit dem Messer der Papierzeichnung nachgeschnitten, welche ebenso das Original blieb, wie beim Kupferstechen. Papillon, welcher die Nachtheile dieser Methode einsah, ging zwar nicht ganz von der Papierzeichnung ab, aber er kopirte dieselbe sorgfältiger und in allen ihren Theilen auf den Stock, so daß er die Papierzeichnung beim Schneiden überflüssig machte und dadurch im Stande war, mit größerer Sicherheit zu verfahren. Als ein anderer wichtiger Unterschied in der alten und neuen Methode der Zeichnung ist zu bemerken, daß, während in der modernen Xylographie die Vorzeichnung auf den Holzstock vermittelst des Bleistifts ausgeführt wird, dieselbe von den alten Meistern mit der Feder entworfen wurde. Es macht dies für den eigenthümlich markigen und oft derben Charakter der alten Holzschnitte ein sehr wesentliches, noch nicht genug gewürdigtes Moment aus. Die neueren Holzzeichner ahmen mit dem Bleistift zwar die Federzeichnung nach, aber sie liefern keine wirklichen Federzeichnungen, wie die älteren; in der neueren Xylographie muß der Zeichner erst eine gewisse Schule durchmachen, ehe er den Stift in der dem Holzschnitt entsprechenden Weise zu handhaben versteht; in der älteren war eine solche Vorschule nicht nöthig, oder vielmehr sie fiel mit der Schule des Zeichnens überhaupt zusammen. In der neueren muß daher der Zeichner sich Mühe geben, in seiner Zeichnung dem Charakter des Holzschnitts gemäß zu bleiben, und ist also von dem letzteren abhängig; in der älteren war das Verhältniß ein umgekehrtes, indem der Holzschneider seine Technik nach dem Zeichner reguliren und alle Mittel seines Messers in Anwendung bringen mußte, um dem charakteristischen Zuge des Zeichners möglichst treu zu bleiben.

Ein weiterer für die künstlerische Wirkung des Holzschnitts sehr wesentlicher Unterschied zwischen dem Blei und der Feder ist der, daß das erstere, selbst abgesehen von dem Unterschiede in der Führung auf dem Stock, welcher aus dem Mangel an der der Feder eigenthümlichen Elasticität entspringt, durch das im metallischen Glanz des Strichs liegende Reflektiren ganz verschieden wirkt. Es reflektiren nämlich die horizontal gehenden Bleistiftlinien das Licht anders, als die vertikal gehenden, weshalb der Holzschneider beim Wenden des Stocks stets ein anders effektuirtes Bild vorliegen hat, und er hierbei viel vorsichtiger verfahren muß, als bei der nicht reflektirenden Federzeichnung. Uebrigens greift auch das Blei den Stock mehr an. Wenn man einmal anerkannt hat, daß der Holzschnitt stets das eine Ziel im Auge behalten muß, so viel wie möglich den Charakter der freien Handzeichnung, und zwar speciell der Federzeichnung, zu bewahren, so muß auch zugegeben werden, daß die fernere künstlerische Entwickelung der Xylographie wesentlich davon abhängt, daß jenes alte natürliche Verhältniß zwischen Zeichner und Holzschneider wiederhergestellt werde, d. h. daß der Zeichner Geschicklichkeit, Talent und Kraft genug besitzt, um — ohne ängstliche Rücksichtnahme auf die Möglichkeit der xylographischen Ausführung — seinen eigenen Weg zu gehen, und es der Technik des Holzschneiders zu überlassen, ob er ihm zu folgen im Stande sei oder nicht. Jedenfalls ist es, wenn nur der Zeichner sonst Geist und Geschicklichkeit besitzt, für die künstlerische Ausbildung des Holzschnitts zuträglicher, wenn sich nicht der Zeichner nach dem Holzschneider, sondern dieser nach jenem zu richten gezwungen ist. Denn in dem ersten Falle opfert die Zeichnung von ihrer Freiheit und folglich von ihrem Charakter auf und verliert dadurch an künstlerischem Werth, im zweiten wird der Holzschnitt durch die Zeichnung mit fortgerissen und gewinnt, wenn er ihr zu folgen im Stande ist, sowohl in künstlerischer Beziehung an Bedeutung, wie in technischer an Umfang.

Ein zweiter Beweis für die Behauptung, daß die Ausbildung der Holzschnittzeichnung einen sehr wesentlichen Ein-

fluß auf die künstlerische Entwicklung des Schnitts ausübe, ergiebt sich aus der Geschichte der neueren französischen Xylographie, deren hohe künstlerische Ausbildung den größten Künstlern Frankreichs, einem Horace Vernet, Grandville, Gavarni, Tony Johannot und aus letzter Zeit Gustav Doré, sowie vielen Anderen von gleich großer Bedeutung, zu danken ist. In Deutschland haben zwar auch, namentlich in den vierziger und fünfziger Jahren, außer den eigentlichen Illustratoren, wie L. Richter, einige bedeutendere Künstler, wie Adolph Menzel, Neureuther, Schnorr u. s. f., ihre Aufmerksamkeit dem Holzschnitt zugewandt und viel dafür gezeichnet, aber einestheils ist ihr Einfluß (mit Ausnahme vielleicht von Menzel) nicht so eingreifend gewesen, anderentheils hat er sich nur auf gewisse Fächer beschränkt. In der That scheint es, als ob die deutschen Künstler dem Holzschnitt damit eine Ehre zu erzeigen glauben, wenn sie sich zu ihm herablassen. Dies ist nun eine den Franzosen fremde Verkennung ihres kulturgeschichtlichen Berufs und zugleich kein Beweis für ihren Nationalstolz. Sie bedenken nicht, welchen unermeßlichen Einfluß sie nicht blos auf die künstlerische Ausbildung des Holzschnitts selber, dieses Haupthebels der kulturgeschichtlichen Volksbildung, sondern auch auf die Erziehung der Holzschneider zu wirklichen Künstlern ausüben können. Sie begreifen nicht, welche immense Einwirkung durch eine allgemeinere Betheiligung zur Herstellung gediegener Illustrationen auf die Reinigung und Läuterung des allgemeinen Geschmacks ihnen offen steht. Denn wo ist dieser Einfluß größer und umfassender, als gerade auf dem Felde, welches dem Volke, der Nation im Großen und Ganzen, am nächsten liegt, auf dem Felde der Illustration? Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wiegt ein guter, gediegener Holzschnitt von der Größe eines Quartblatts das herrlichste Gemälde auf, und wenn es eine ganze Wand bedeckte.

237. **Worin besteht nun der specifische Charakter der englischen Holzschnittzeichnung?**

In der allgemeinen Charakteristik der neuesten Periode des Holzschnitts haben wir (s. S. 139) den englischen Holzschnitt

wesentlich als Tonschnitt bezeichnet und als das charakteristische Merkmal desselben die Ungebundenheit der xylographischen Manier gegen die Zeichnung, sowie die nationale Gleichartigkeit derselben hervorgehoben. Es kann nun zweifelhaft sein, ob der Grund dieser Gleichartigkeit in der Zeichnungsmanier, wonach sich der Holzschnitt gebildet, oder in einer unabhängig ausgebildeten Holzschnittmanier zu suchen sei, die jede Zeichnung, welchen Charakter sie auch haben mag, auf dieselbe Weise behandelt. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, aus welchen Gründen die letztere Alternative zutrifft; zugleich folgt aber auch daraus, daß die ursprüngliche Charakteristik der Zeichnung in dem Holzschnitt so gut wie verloren geht, so daß von individuellen Unterschieden kaum noch die Rede sein kann. Im französischen Holzschnitt ebensowohl wie im deutschen kann von den charakteristischen Merkmalen der einzelnen Zeichner gesprochen werden, und Horace Vernet unterscheidet sich von Gavarni nicht weniger entschieden, als Menzel von Ludwig Richter, weil hier der Holzschneider sich dem Zeichner akkommodirt. In England muß umgekehrt die Zeichnung sich dem Holzschneider akkommodiren, oder vielmehr der Zeichner läßt sich, dies wissend, nur selten auf eine Detailbehandlung ein, sondern beschränkt sich meist auf die Umrisse, indem er die Töne leicht anwischt und es dem Holzschneider überläßt, sie auszuführen. In der That tritt in manchen englischen Holzschnitten die Sticheltechnik so ganz selbstständig auf, daß es geradezu undenkbar ist, daß diese Art der Manier von dem Zeichner herrühren könne. Es gehören dazu nicht blos die zahlreichen weißen Kreuzschnitte, sondern überhaupt die Arbeiten aus dem Dunkeln in's Helle, die dem Zeichner ganz unmöglich sind, er müßte denn den Stock schwärzen und die Lichter herauskratzen. Ein Umstand spricht jedoch allerdings dafür, daß aus der Gleichartigkeit der englischen Schnittmanier ein Rückschluß auf eine analoge Gleichartigkeit der Zeichnung zu ziehen sei, nämlich der, daß denselben Charakter des Tonschnitts auch die anderen graphischen Künste, namentlich der englische Stahlstich, zeigen: es ist derselbe sogenannte „Silberton", welcher die

kleinen englischen Stahlstiche kennzeichnet, den wir auch als eigenthümliches Gepräge des englischen Holzschnitts finden. Zu erklären ist dies daraus, daß der englische Holzschnitt neuerer Zeit sich zuerst in der Stahlstichmanier entwickelte, wie denn Bewick, der Vater des modernen englischen Holzschnitts, selbst ursprünglich Kupferstecher war und den Stichel in derselben Weise auf Hirnholz wie früher auf Kupfer handhabte. Wir werden uns demnach hier (mit Hinweisung auf das folgende Kapitel, wo der englische Nationalschnitt im Gegensatz zum französischen und deutschen behandelt werden wird) auf eine Namhaftmachung der bedeutenderen englischen Holzzeichner, ohne nähere Unterscheidung, zu beschränken haben. Wo indeß eine nähere Charakteristik angegeben werden kann, werden wir sie zu geben versuchen.

238. Welches sind seit Bewick die bedeutenderen Holzschnittzeichner Englands?

Unter den Zeichnern aus Thomas Bewick's Zeit sind, außer diesem selbst, sein Bruder John, der ebenfalls zugleich Holzschneider war und unter Anderem die Zeichnungen zu den „Poems by Goldsmith and Parnell", printed by Bulwer (1795), zu Somerville's „Chase" (1799) lieferte, und Robert Johnson zu nennen, welche drei zusammen die Zeichnungen zu der „history of brittish birds" entwarfen. — Weiterhin finden wir den talentvollen Creigh, welcher unter Anderem das schöne Lehrbuch für die Prinzeß Charlotte von Wales (1804) illustrirte, Thurston, dessen zahlreiche und geistreiche Zeichnungen sich in den „religious emblems" (1808), in den „works of Shakespeare" (1814), in dem „Club in a dialogue" (1817), in Savage's „hints of decorative printing" (1818), und in mehreren anderen von Bewick's Schülern geschnittenen Werken finden; ferner Stothard, ein sehr gewandter Zeichner, wie seine meisterhaften Illustrationen zu Roger's „poems" (1827), zur „elegy written in a country church yard", die er im Verein mit Cattermole und Landseer illustrirte, beweisen. —

Harvey, welcher oben (s. S. 128) als Holzschneider auf-

geführt wurde, hatte schon vor dem Jahre 1824 neben der Technik des Holzschnitts auch die Zeichnung kultivirt. Seit dieser Zeit aber widmete er sich fast ausschließlich der letzteren und brachte es darin sehr weit. Das erste größere Werk, dessen vorzügliche Illustrationen von ihm sowohl gezeichnet als geschnitten sind, ist Dr. Henderson's „history of ancient and modern wines“ (1824). Seine Thätigkeit erstreckt sich bis in die neueste Periode, auch ist er eben so vielseitig wie fruchtbar und durchaus original. Er hat eine freie, leichte Manier und große Gewandtheit, durch wenig Mittel viel Wirkung zu erreichen. Seine Illustrationen zu „the gardens and menagerie of the zoological society“ (1831), „the children in the wood“ (1831), „Northcote's fables“ (1833), „the Tower menagerie“ (1828), „the collected edition of Miss Edgeworth's works“ (1832), „Cooper's works“ ed. by Southey (1836), „the beggars daughter of Bethnal Green“ (1832), „the thousand and one nights“ (1841) und besonders zum „jardin des plantes“ (1842), dessen beste Thierzeichnungen von ihm herrühren, sowie zu den zahlreichen illustrirten Zeitschriften, Kalendern u. s. f., welche seit 1830 in England erschienen, liefern eine Unzahl von Belegen für seine Fruchtbarkeit ebensowohl wie für seine Tüchtigkeit. —

Neben ihm, jedoch einem anderen Genre angehörig, steht George Cruikshank, der sich das besondere Verdienst erworben hat, den englischen Holzschnitt vor der Gefahr zu bewahren, sich ganz der glatten Stahlstichmanier, welche fast sämmtlichen Schnitten aus dem Anfang dieses Jahrhunderts bis 1830 anklebt, hinzugeben, und ihn wieder in den richtigen Weg der freien Handzeichnung einzulenken. In dieser Beziehung steht er ziemlich vereinzelt da, und obschon sein Einfluß nicht zu verkennen ist, so war er doch, wie die spätere Entwicklung des englischen Holzschnitts zeigt, nicht ausreichend. Cruikshank ist voller Phantasie und drastischen Originalität. Sein hervorstechendstes Talent, aus den verschiedensten, selbst groteskesten Figuren menschliche Gestalten herauszubringen, macht ihn zu dem vorzüglichsten englischen Karikaturenzeichner; doch tragen

seine Karikaturen trotz der frappanten Satyre in der Gestaltung stets das Gepräge der Wahrheit und Natur und wirken dadurch nur um so energischer. Seine Zeichnungen zu den „tales of humour, galantry and romance" (1824), seine „scarps and sketches", die er 1832 herausgab, „Londoner Skizzen", seine Federzeichnungen zu „Oliver Twist", seine Radirungen „the bottle", in 8 plates designed and etched (1848) und die Fortsetzung dazu: „the drunkards children", in 8 plates (Lond. 1848), sowie seine Illustrationen zu verschiedenen Werken, sind voll ungemeiner Wahrheit und großer psychologischer Kraft, in der ernsten Satyre sowohl, wie im leichten Humor. Unter seinen späteren Arbeiten führen wir besonders an: „Cruikshank's fable book. With 100 woodcuts. London 1847."

Die fast ausschließlich, so viel uns bekannt, der neuesten Periode angehörigen Zeichner von Bedeutung sind Landseer („elegy written in a country church yard" [1834]; „the seven ages of Shakespeare" [1840]; „Pictorial Times" u. s. w.); R. Westall und J. Martin, welche meist zusammen arbeiteten („illustrations of the Bible" [1833]); John Talbot („the bard by Gray" [1837]); W. Mulready („the vicar of Wakefield" [1843]); Leslie, Wilkie („the seven ages etc."); Jacque und Fussel („a sentimental journey" by Sterne [1840]); Meadows („the illustrated Shakespeare" [London 1845]); D. Maclise („Leonora", translated from the German [1846]); C. W. Cope („poems and pictures etc." [1846]; „the poetical works of Oliver Goldsmith" [1845]); W. Dyce, T. Creswick, J. C. Horsley, R. Redgrave, Taylor, welche sämmtlich an den beiden letztgenannten Werken mitgearbeitet haben. Außerdem finden wir in den „poems and pictures" die Namen von H. C. Selous, J. Franklin, H. J. Townsend, J. R. Pickersgill, J. Tenniel jun., welcher auch unter Anderem die „fables of Aesop" by James (1848) illustrirt hat, E. H. Weigall, F. W. Topham, J. W. Asher, E. Corbould, G. Dodgson, E. Duncan, Freeman, Aubrey, Sim=

son, Allan, Warren, Jones, Jarvis, Clarkson Stanfield, David Roberts, Boutell u. s. f. In der periodischen Illustration zeichnen sich außer mehreren der schon Genannten, wie Landseer, Meadows u. s. f., besonders noch aus: Benjamin Foreste, Fiz, Foster und John Gilbert. Letztere Beiden sind vorzugsweise als tüchtige Landschafter zu erwähnen, und John Gilbert, der ein sehr vielseitiges und bedeutendes Talent ist, außerdem noch als vorzüglicher Figuren- und Gruppenzeichner, wie seine Illustrationen zu den „poems of Cowper" (1841), sowie seine zahlreichen Beiträge in dieser Beziehung zu den „Illustrated London News" zeigen. Das Charakteristische seiner Figuren besteht dabei in einer Schärfe des individuellen Ausdrucks, die sich nicht selten dem Karikaturartigen nähert.

239. **Was ist das charakteristische Merkmal der deutschen Holzschnittzeichnung, und welche Künstler sind als Zeichner für den Holzschnitt namhaft zu machen?**

Wenn der englische Holzschnitt in der Ungebundenheit rücksichtlich der Zeichnung und demzufolge in der Gleichartigkeit der technischen Manier wurzelt, so schöpft der deutsche Holzschnitt seine unendliche Verschiedenheit in der technischen Behandlung aus der Gewissenhaftigkeit, womit er die Zeichnung reproducirt. Ein gemeinsamer Charakter ist deshalb für die Zeichnung auch hier schwer anzugeben; es sind eben alle Manieren vertreten. Im Allgemeinen kann man jedoch in der deutschen Holzschnittzeichnung, namentlich im Anfang der neueren Geschichte, eine gewisse Strenge der Lineatur, welche stets auf das Charakteristische der Darstellung, oft mit Aufopferung des Effektvollen, hinzielte, erkennen. Diese Strenge ging oft bis zur Unbeholfenheit und Rohheit, selten bis zur Oberflächlichkeit. Was nun die verschiedenen Richtungen der deutschen Holzschnittzeichnung betrifft, so sind sie so verschieden, wie die künstlerischen Richtungen überhaupt. Zunächst kommen dabei die Unterschiede der Schulen in Betracht, die Gegensätze zwischen der Münchener und Düsseldorfer Zeichnung, zu welcher letzteren wir dann auch die Dresdener als Zweigschule rechnen können; sodann als dritte die Berliner Zeichnung. Indeß beruhen diese Unterschiede

doch mehr in der Komposition, als in der Technik der Zeichnung; wiewohl nicht zu läugnen ist, daß die historische Manier der Münchener Schule durch ihre Strenge weniger für den Holzschnitt, als für den Kupferstich geeignet ist, wie denn auch die eigentlichen Münchener verhältnißmäßig wenig für den Holzschnitt gethan haben. Denn man darf es nicht vergessen, daß der Einfluß, welchen die Zeichnung auf den Schnitt auszuüben vermag, wesentlich darin beruht, den Holzschnitt zur Freiheit im Strich zu führen, also die an sich natürliche Strenge des Stichels zu mildern. Diese Milderung aber kann durch die historische Strenge der Münchener nicht nur nicht erreicht, sondern eher das Gegentheil befördert werden. — Was die Berliner Schule betrifft, wenn man einen solchen Namen auf die mittelpunktslose Vielseitigkeit der Berliner Kunst anwenden darf, so ist von einer Manier eben aus diesem Grunde dabei gar nicht zu reden, sondern jeder Künstler hat die seinige und Gegensätze wie Menzel und Kirchhoff, Ludwig Burger und Ludwig Löffler beweisen dies zur Genüge.

Bei der Aufzählung der einzelnen Künstler werden wir daher am besten von den Differenzen der Schulen absehen und eine andere Klassifikation eintreten lassen. Wir werden nämlich betrachten:

1. diejenigen deutschen Holzzeichner, welche wesentlich zur Entwicklung des Holzschnitts beigetragen, wie Meil, Laurenz, Neureuther, Ludwig Richter, Kirchhoff, Menzel, Bendemann, Hübner;
2. diejenigen, welche, ohne besonderen Einfluß auf seine Entwicklung, doch viel für den Holzschnitt gezeichnet haben, wie Schnorr, Strähuber, Jäger, Burger, Eberhard, Richard, Pfeiffer, Schmolzer, Muttenthaler, Staaber, Hasse, Löffler, Holbein, Georgy, Robert Kretschmer, Adalbert Müller;
3. diejenigen, welche zwar nur wenig dafür gethan, aber doch entweder zu bedeutend

oder zu bekannt sind, um unerwähnt zu bleiben, wie W. von Kaulbach, Achenbach, Schrödter, Camphausen, R. Jordan, Carl Ritter, Rethel, Reinick, Hosemann, Th. von Oer, O. Wagner, Osterwald, Oehme, Peschel, Ehrhardt, Kaufmann, Stilke, Führich und Andere.

In der letzten Rubrik sind übrigens mehrere erwähnt, welche der Vollständigkeit wegen angeführt sind und die wir daher nicht weiter namhaft machen werden, da sich etwas Besonderes nicht darüber sagen läßt.

240. Welche deutschen Holzzeichner haben wesentlich zur Entwicklung des Holzschnitts beigetragen?

Meil und Laurenz gehören noch der vorletzten Periode an. Der Erstere, welcher am Ende des vorigen Jahrhunderts Direktor der Berliner Akademie war, gehört zu den fruchtbarsten und korrektesten Zeichnern jener Zeit. Außer seinen zahlreichen ausgezeichneten Radirungen, die sich besonders durch eine ungemeine Sauberkeit der Ausführung und Lieblichkeit der Komposition auszeichneten, sind hier speciell zu erwähnen die trefflichen und mit vielem Verständniß ausgeführten Holzzeichnungen, welche von Unger geschnitten wurden. (Vergl. über ihn „Verzeichniß sämmtlicher Titelkupfer und Vignettenabdrücke von J. W. Meil, Direktor der königl. preuß. Akad. d. K. zu Berlin, von seinen ersten bis zu seinen letzten Arbeiten. Gesammelt und zusammengetragen von F. L. Hopfer." Berlin 1809. 8.) Daniel Laurenz, welcher unter Meil's Direktorat die Akademie besuchte, bildete sich auf derselben durch gründliches Studium besonders der menschlichen Anatomie zu einem vorzüglichen Aktzeichner aus. Außerdem besaß er im Landschaftlichen ein feines und richtiges Gefühl für Lokalton und Farbe überhaupt; ein Talent, das ihn für Gubitz, der ihm überhaupt viel zu verdanken hatte, fast unentbehrlich machte. Denn nicht nur rühren sämmtliche Zeichnungen zu den bedeutenderen Gubitz'schen Holzschnitten von Laurenz her, sondern dieser unterstützte ihn auch, wie wir bereits S. 134 erwähnten,

in jeder Weise durch Unterweisung und thätige Beihülfe bei seinen Arbeiten, insbesondere rücksichtlich der Anordnung der Farbenzusammensetzung in den mit mehreren farbigen Platten gedruckten Holzschnitten. Laurenz starb im Jahre 1834, doch reicht seine Thätigkeit als Zeichner für den Holzschnitt nur bis in's erste Decennium des Jahrhunderts.

Die folgenden, dieser Klasse angehörigen Zeichner gehören sämmtlich einer verhältnißmäßig späteren Zeit an.

Einer der Ersten, welche der allmälig wieder an Popularität gewinnenden Holzschneidekunst ihre Aufmerksamkeit zuwendeten, ist Neureuther. Er wählte oder vielmehr schuf sich ein bisher noch unangebautes Feld, das Feld der Randzeichnung, in welchem er um so Bedeutenderes leistete, als er sich darauf fast ausschließlich beschränkte. So wenig bedeutend er daher auch als Figurenkomponist ist und so sehr es ihm im Grunde sogar an Stil fehlt, so originell ist er in jener Richtung, und zwar der Art, daß er darin wohl Nachahmer, aber keine Nebenbuhler hat. Hübner und Fries, welche ihm darauf folgten, haben theils nur den gothischen Stil ausgebeutet, theils sind sie ohne eigentliche Originalität. Zu Neureuther's größeren Arbeiten dieser Art gehören seine Randzeichnungen zum „Cid" und zu Goethe's „Götz von Berlichingen" (1845), zu Schiller's „Glocke" und zu der Pfister'schen Ausgabe des „Nibelungenliedes". Nicht hierher gehörig, aber als zu seiner Charakteristik nothwendig sind auch zu nennen seine Federsteinzeichnungen zu den „Goetheliedern" und seine Beiträge zum Münchener „Radirklubalbum".

Weit bedeutender rücksichtlich des Gegenstandes und der Form seiner Kompositionen als Neureuther ist Ludwig Richter in Dresden. Indem er sich an das altdeutsche Genre, nach Art Behaim's, anschließt, ist es ihm doch weit mehr um den liebenswürdigen Inhalt, d. h. um die Gemüthlichkeit und Herzenseinfachheit dieser altdeutschen Richtung, zu thun, als um die äußere, mehr oder weniger ungraziöse und steife Form derselben. Besonders wirken seine ungemein lieblichen Kompositionen durch ihre Unbefangenheit und kindliche Naivetät so

anziehend, und zwar ist diese Naivetät in doppeltem Sinne zu nehmen. Die Kehrseite nämlich dieser inneren Herzenseinfachheit ist die Schalkhaftigkeit, welche zwar immer lächelt und spielt, aber darum nicht minder drastisch in ihrem Humor und schlagend in ihren Pointen ist. Nach dieser Seite hin ist Richter als der moderne Holbein zu betrachten, wiewohl mit dem bedeutenden Unterschiede, daß Holbein unter seiner burlesken Maske eine unendliche Verachtung der Welt und eine tiefe Bitterkeit gegen die Menschen verbarg, weshalb sein Humor oft, wie z. B. in seinem Todtentanze, Grausen erregt; wogegen Richter nie seine unbefangene Heiterkeit ablegt und sein Humor sich bei aller Schalkhaftigkeit und Ironie doch nie zur bitteren Satyre gestaltet. Dennoch hat er, abgesehen von der Holbeinschen Tiefe der Weltanschauung, in seiner Manier mit Holbein viel Aehnlichkeit, wenn auch Alles bei ihm gemildert erscheint. Seine Specialität sind die für den Holzschnitt gezeichneten naiven, theils heiteren, theils ernsten Illustrationen zu Volksbüchern und Kinderschriften. Er wurde zur Betretung dieser Richtung zuerst durch den Buchhändler Georg Wigand veranlaßt, zu dem er in eine sehr freundschaftliche Beziehung trat. Unter die ersten Arbeiten dieser Art gehören die Holzschnitte zu den bei Wigand seit 1835 erschienenen Volksbüchern, welche später (1860) mit einer Anzahl anderer Illustrationen unter dem Titel „202 Holzschnitte nach Zeichnungen von Ludwig Richter“ gesammelt herausgegeben worden. Unter den Hauptwerken, welche Richter illustrirte, sind zu nennen: „Volkskalender von Nieritz“, „Illustrirte Jugendzeitung“, „Spinnstube“, „Vereinskalender“, „Musäus' Volksmärchen“ (1842), „Bechstein's Märchen“, „Volks- und Studentenlieder“, „A-b-c-Buch für große und kleine Kinder“, „Landprediger von Wakefield“, „Robinson“, „Hebel's Allerneueste Gedichte“ (1851), „Bilder und Reime“, „Der Kinderengel“, „Kindesleben“, „Hymnen für Kinder“, „Ammenuhr“, „Klaus Groth's Voer de Goern“. Von dem im Jahre 1853 begonnenen „Goethealbum“ erschienen nur 12 Blätter zu „Hermann und Dorothea“, 7 zu „Götz von Berlichingen“, 21 zu lyrischen Ge-

dichten. Dann folgten die Illustrationen zu „Schiller's Lied von der Glocke", „Das Vater Unser in Bildern", „Die Christfreude in Lied und Bild", „Erbauliches und Beschauliches" und „Für's Haus". Aus diesen sämmtlichen hier genannten Werken ist eine Auswahl der besten Illustrationen zu einem „Richteralbum" zusammengestellt erschienen, welches 1848 (2. Auflage 1861) bei Georg Wigand erschien. — In den letzten Jahren erschien als Fortsetzung von „Für's Haus" ein neues Heft unter dem Titel „Neuer Strauß für's Haus".

Kirchhoff aus Berlin gehört einer ganz anderen Sphäre an. Durch Unzelmann, für den er das Meiste gearbeitet, dazu veranlaßt, für den Holzschnitt zu zeichnen, trug er die historische Romantik, in welche er durch seinen Schwiegervater, den Maler Reuser, wenn nicht eingeführt, so doch darin festgehalten wurde, in die neue Richtung mit hinüber, ohne jemals ganz davon loszukommen. Kirchhoff war ein entschiedenes Talent und besaß eine Korrektheit der Komposition, welche nur das Resultat eines bis zur Entsagung tiefen Studiums zu sein pflegt. Aber diese Gewissenhaftigkeit des Studiums war für die Freiheit und Leichtigkeit seiner Komposition insofern eine Schranke, als sie ihn überall, wo es auf Gefühlsmomente ankam, die eigentliche Wirkung verpassen ließ. Daher zeigen seine Kompositionen trotz aller Korrektheit doch meist einen Mangel an kräftiger Bewegung und lebendiger Gruppirung. Denn es ist ihm stets viel zu sehr um die Richtigkeit der Verhältnisse bange, als daß er zu einer hinlänglichen Elasticität des unmittelbaren Handelns kommen könnte, welche die einzige Quelle jener kräftigen Bewegung der Komposition ist. In dieser Beziehung steht er zu Menzel, den wir sogleich betrachten werden, in einem frappanten Gegensatz. — Nachdem er Unzelmann und Berlin verlassen, übernahm er die Direktion des Zeichneninstituts der „Illustrirten Zeitung" in Leipzig, in welcher Stellung er zu Eduard Kretzschmar in ein näheres Verhältniß trat, der außer seinen Illustrationen zu den „Liedern und Fabeln für die Jugend" auch mehrere der bedeutendsten Blätter von ihm in Holz geschnitten hat, wie den „Rausche-

bart" in Duller's „Deutscher Geschichte", den „Gustav Adolph", einen der größten der bisher bekannten Holzschnitte, „Faust und Mephistopheles vor dem Hochgericht vorbeireitend" im zweiten Hefte der „Deutschen Kunstzeitung" u. s. f. Außerdem sind die „Hexenküche" aus „Faust", das Titelblatt zu der Sporschil'schen „Geschichte der Kreuzzüge" und mehrere andere Blätter von ihm als Belege für sein bedeutendes Kompositionstalent anzuführen. Er starb Ende December 1848.

Wenn Kirchhoff's Komposition lieber ohne Bewegung bleibt, als daß sie sich einen Zeichnenfehler zu Schulden kommen läßt, so giebt Adolph Menzel Alles, selbst zuweilen die Richtigkeit der Zeichnung, dem Effekt der Naturwahrheit hin. Um diesen zu erreichen, scheut er selbst die extremsten Wendungen nicht. Was er vor Allem fürchtet, das ist der Schein der Gemachtheit und Glätte, und er geht in seiner Abneigung gegen diesen Schein nicht selten bis zur Aufopferung des ideellen Scheins der Schönheit. Individualität und Unmittelbarkeit der Darstellung: das sind die mächtigen Hebel seines künstlerischen Thuns. Es ist daher zu erklären, daß er im Allgemeinen wenig auf Das giebt, was man in malerischer Beziehung „Wirkung" nennt; denn Das, was in seinen Bildern wirkt, ist nicht der äußere Schein derselben als Bilder, sondern der Charakter des Dargestellten selbst als individuell belebten Gegenstandes. Es ist unendlich schwer, Menzel's Manier der Komposition zu charakterisiren, da sie sich ihrer Schrankenlosigkeit wegen, die nicht selten sogar capriciös ist, unter keine Regeln bringen läßt. Aber trotz dieser Capriciösität ist seine Manier stets elegant und voller Feinheiten, besonders im Ablauschen von Naturpunkten. Da er sich vorzugsweise auf Friedrich's des Großen Zeit eingelassen, so hat seine Zeichnung nicht selten etwas Rokokoartiges, ohne je zopfig zu werden. Würde darzustellen, ist ihm zwar möglich, wie das treffliche Blatt in Kugler's „Geschichte Friedrich's des Großen", wo dieser dem Hofe seine Gemahlin präsentirt, beweist, allein er läßt sich selten darauf ein, theils weil er die Annäherung an Alles, was pedantisch erscheinen könnte, vermeidet, theils weil ihm unwillkürlich immer die Satyre

drein schlägt. Dennoch hat er wieder in der Figurenkomposition eine Noblesse der Bewegung, die allen seinen Gestalten den Stempel künstlerischer Genialität aufdrückt. Mag übrigens seine Komposition viel oder wenig enthalten, ja mag sie scheinbar fragmentarischer Natur sein: er macht stets ein „Bild“. — Menzel hat ungemein viel, ja wohl das Meiste für die Entwicklung des deutschen Holzschnitts gethan, und nicht nur in Rücksicht auf den Geist und den künstlerischen Werth seiner Kompositionen, sondern auch in Rücksicht auf die Menge derselben. Er zwang den Holzschneider, und zwar durch die capriciöse Originalität seiner Manier, die gleichwohl mit dem tiefsten Verständniß der technischen Bedürfnisse des Holzschnitts verknüpft war, den Schnitt der Zeichnung anzupassen. Hierdurch hat er den Facsimileschnitt, und zwar ausschließlich, zu einer großen Vollendung bringen helfen, und die deutschen Holzschneider werden ihm allezeit für die Strenge zu danken haben, welche er gegen sie ausgeübt. Dennoch darf nicht unerwähnt bleiben, daß er die Zeichnung mehr in der Radirmanier, als in der dem Holzschnitt eigenthümlicheren strengeren Federzeichnungsmanier behandelte. — Seine Thätigkeit als Zeichner für den Holzschnitt begann er mit den Illustrationen zu „Peter Schlemihl“, die von Unzelmann geschnitten wurden; darauf folgten die Illustrationen zu Kugler's „Geschichte Friedrich's des Großen“ (1840), zwei größere Blätter: „Guttenberg und Faust“ (1840) und, mit spitzem Pinsel auf Holz gezeichnet, „Franz von Sickingen“, beide von Unzelmann geschnitten; ferner „Die Soldaten Friedrich's des Großen“ mit dem Text von Ed. Lange, die meisterhaften Illustrationen zu den „Werken Friedrich's des Großen“ (1843—49), welche von Unzelmann, den beiden Vogel und Hermann Müller geschnitten worden sind, — Zeichnungen, in denen er dem Facsimileschnitt eine große Aufgabe gestellt hat. Endlich sind aus den fünfziger Jahren mehre große Blätter „Friedrich mit seinen Generalen“ in Portraits anzuführen, die von Ed. Kretzschmar geschnitten wurden.

Bendemann und Hübner, die wir der Aehnlichkeit ihrer Richtung wegen, sowie auch als Gründer der Dresdener Schule,

zusammennehmen, gehören beide der historisch-romantischen Richtung an, bilden in dieser aber rücksichtlich der Manier einen Gegensatz. Der Einfluß, den sie auf die Entwicklung des Holzschnitts ausgeübt, bezieht sich weniger auf die technische Manier der Zeichnung, als auf die Tendenz ihrer Komposition; und zwar knüpft sich derselbe ausschließlich an die von ihnen gemeinschaftlich entworfenen Kompositionen zu der Marbach'schen Ausgabe des „Nibelungenliedes" (1840). Hübner's Zeichnung ist im Ganzen weniger starr und besitzt mehr Freiheit und Gefälligkeit in den Linien, als die Bendemann'sche; aber sie geht auch in ihrer Weichheit nicht selten bis zur Weichlichkeit fort. Auf der anderen Seite aber und trotzdem, daß die eigentlich so genannte „historische Zeichnung" bei ihm ohne hinreichende Energie ist, hält er sich doch streng in den Grenzen des blos Historischen und wird nie genrehaft, selbst wo man es zum Nutzen der individuellen Wahrheit der Komposition wünschte, daß er es wäre. Er besitzt besonders viel Geschick und eine große Zartheit des Geschmacks in der Anordnung der arabeskenhaften Ornamentik seiner Kompositionen. Bendemann ist nun für diese Sphäre der kleinen Illustration weniger geeignet. Die Kälte der Reflexion, welche bei Kompositionen in größerem Maßstabe eben durch die Größe der Verhältnisse verdeckt wird, wirkt bei seinen kleinen Zeichnungen nicht selten störend; denn die epische Starrheit der Linien gestaltet sich hier zur ungelenken Steifheit. Dieser Mangel an Innigkeit, welcher im Kleinen so sehr fühlbar wird, zeigt sich bei ihm als Leerheit des Geschmacks besonders in der ornamentalen Ausstattung der Umgebung seiner Komposition.

241. Welche deutschen Holzzeichner haben besonders viel für den Holzschnitt gearbeitet?

Daß Schnorr, mit welchem wir diese Reihe beginnen, trotz seiner zahlreichen Zeichnungen doch im Ganzen wenig für die Entwicklung des Holzschnitts beigetragen, liegt nicht sowohl in dem Mangel an Originalität seiner Richtung, als in der Strenge der Münchener Manier überhaupt, die er auf das Gebiet des Holzschnitts übertragen wollte. Der Holzschnitt kann nur

durch seine im Material wie in der Technik liegende natürliche Strenge und durch Freiheit und Leichtigkeit in den Linien der Zeichnung gefördert werden, was Strenge des Stils übrigens nicht ausschließt. Schnorr's korrekte, aber harte Schönheitslinien gewannen daher das Gepräge des Massiven und Ungehobelten. Es mag hier beiläufig bemerkt werden, daß die absichtlich den alten Holzschnitten nachgeahmte Härte und Rohheit, welche so oft als „Stil" gelten will, eine eben so große Verkennung des eigentlichen Charakters der alten Holzschnitte ist, wie die Nachahmung der eckigen Formen, welche in der Oelmalerei als Stil passiren möchte. Wenn die älteren Meister dicke Striche und unmalerische Behandlung zeigen, so lag dies, wie wir schon früher des Weiteren auseinandergesetzt haben, an der Unvollkommenheit des Materials, womit sie arbeiteten. Ist dies aber ein Grund der Nachahmung? Was Schnorr's Komposition in ästhetischer Beziehung betrifft, so spricht daraus eine gewisse volksthümliche Wärme, die aber in ihrer Einseitigkeit und weil es ihr an innerer Wahrheit gebricht, zuweilen pedantisch wird. Belege dafür geben seine Illustrationen zu der Pfister'schen Ausgabe der „Nibelungen Noth", zur „Cotta'schen Bibel" (Stuttgart und München 1847) u. s. w. Am meisten Empfindungstiefe zeigt er in seiner bei Georg Wigand in Leipzig erschienenen „Bibel in Bildern", deren zahlreiche und umfangreiche Blätter in der einfachen Manier der alten Meister gedacht und gezeichnet sind.

Strähuber's Fach ist die Arabeske, worin er, wenn auch nicht immer absolut geschmackvoll und zuweilen etwas unstilistisch, doch eine große Eleganz in der Linienkomposition besitzt. Außerdem ist seine Zeichnung durch die einfachen und doch effektvoll arrangirten Strichlagen äußerst praktisch und bequem für die Technik des Holzschnitts. Er ist der Schüler Schnorr's und hat unter Anderem dessen Zeichnungen zum „Nibelungenliede" auf den Holzstock übertragen. Ferner sind als charakteristisch für seine Manier seine Illustrationen zu der Winterfeld'schen Ausgabe von „Dr. Martin Luther's geistlichen

Liedern" (1840) und zur böhmischen Ausgabe des „Thomas a Kempis" (1843) zu erwähnen.

Jäger hat einige Aehnlichkeit in der Manier mit Kaulbach, doch nähert er sich andererseits innerhalb seiner Cornelius'schen Richtung dem Münchener Hermann, aber mit Verpflanzung des Cornelius'schen Stils auf das Kleine. Seine besten Kompositionen für den Holzschnitt finden sich in der „Cotta'schen Bibel".

Burger, ein Berliner Künstler und jünger als die Vorigen, ist ebensowohl in der Historie wie im Genre tüchtig und nähert sich in seiner Auffassungsweise Menzel, obschon er sich vom karikaturartig Derben fernhält. Auch fehlt es ihm nicht an Würde. Sein feiner und ausdrucksvoller Strich war früher etwas energielos, und er suchte den dadurch entstehenden Mangel an Wirkung durch eine große Detailausführung zu verdecken. In letzterer Zeit ist er in seiner Richtung bestimmter geworden und in seiner Zeichnung zu einer größeren Korrektheit gekommen. Seine Zeichnungen nach Kaulbach'schen und Cornelius'schen Kompositionen, sowie seine Illustrationen zum „Hellenischen Heldensaal" von Beseler gehören noch seiner früheren Periode an. Vortrefflich sind seine Zeichnungen nach der „Rauch'schen Friedrichsstatue" in der Decker'schen Ausgabe, am bedeutendsten jedoch seine meisterhaften Zeichnungen zu Ferd. Schmidt's „Geschichte des preußischen Volks" (1864).

Wir haben hier drei andere Künstler zu nennen, die, obschon in ihrer Manier völlig, ja bis zur Gegensätzlichkeit verschieden, doch in ihrer genrehaften Richtung mancherlei Berührungspunkte haben: Robert Kretschmer, Wilhelm Georgy und Ludwig Löffler. Der Erstere, längere Zeit Vorsteher des Zeichneninstituts der „Illustrirten Zeitung", hat in dieser Stellung eine umfassende und erfolgreiche Thätigkeit für den Holzschnitt entwickelt. Seine Zeichnung besitzt neben großer Gewissenhaftigkeit, die jedoch zuweilen mit einem Mangel an charakteristischer Prägnanz verknüpft ist, viel Geschmack. — Ihm gegenüber steht nun Löffler, der sich Gavarni zum Muster genommen hat, ohne ihn jedoch zu erreichen. Er besitzt

vorwaltend Sinn für das Humoristische und Individuelle. Dabei ist er nicht ohne Eleganz in seinen Linien, bestechend in der Leichtigkeit seiner Manier und voll pikanter Oberflächlichkeit in seiner Komik. Auf die Nebendinge wenig Sorgfalt verwendend, drängt er seinen illustrativen Witz stets in eine Spitze zusammen, die durch kokette Liebenswürdigkeit des Gedankens mehr als durch die drastische Form des individuellen Ausdrucks wirkt. Seine Handzeichnungen „Scenen aus dem Leben der Künstler“ beweisen Talent für Gruppirung, und seine humoristischen Illustrationen zu seiner „Künstlerreise“ in der „Illustrirten Zeitung“ liefern mannigfache Belege für die große Leichtigkeit seines Griffels. Er ist sehr fruchtbar und die Zahl der von ihm illustrirten Werke ist nicht unbedeutend. Wir nennen besonders sein „Skizzenbuch in Wort und Bild“, 126 Blätter; gegen 50 Blätter Kompositionen aus dem „Berliner Volksleben“ für die „Illustrirte Zeitung“; seine Kompositionen zum „Weihnachtsmährchen“, „Martin der Findling“ (gegen 300), zu „Berlin und die Berliner“, sowie zur illustrirten Ausgabe von „Rotteck's Weltgeschichte“ (gegen 500). — Georgy's Kompositionen tragen wesentlich das Gepräge lieblicher Naivetät und kindlicher Unbefangenheit. Er besitzt eine große Zartheit des Gefühls für das Charakteristische der „Natur“. Dieser rege Sinn für das Naturleben macht ihn besonders empfänglich nicht nur für die Natürlichkeit und für die ihrer selbst unbewußte Harmlosigkeit des kindlichen Menschen, im Gegensatz zur Glätte und Verständigkeit der Civilisation, sondern auch für das Pittoreske in der Landschaft. Hiermit verbindet er nun eine ungemeine Zartheit und Wärme der Empfindung, die sich auch auf seine Technik überträgt; doch hat er sich in letzterer Beziehung vielleicht vor zu großer Weichheit und Zierlichkeit und, was seinen Strich betrifft, vor dem Mangel an Bestimmtheit und Kraft zu bewahren. Georgy hat ebenfalls viel für den Holzschnitt gearbeitet und ist selbst ein geschickter Holzschneider, obschon er in letzterer Zeit den Stichel ganz bei Seite gelegt zu haben scheint. Seine besten Arbeiten als Holzzeichner bestehen in einer Reihe von landschaftlichen Kompositionen, so-

dann in kleinen Genrestücken, wie seine Zeichnungen zu der neuen Ausgabe der „Lieder und Fabeln für die Jugend", zu der „Perle der Tage" u. s. f.

Holbein gehört zu den korrektesten Zeichnern Berlins und nimmt auch als Lehrer einen hohen Rang ein. Indessen ist seine Bedeutung als Holzzeichner von dem Rufe seines Ateliers durchaus zu trennen. Zunächst ist er ohne Kompositionstalent, sowie auch ohne jede eigene Manier. Denn er weiß sich nach den Umständen die Manieren anderer Künstler so zu eigen zu machen, daß ein weniger geübtes Auge vielleicht dadurch getäuscht werden mag und da Originalität sieht, wo es sich nur um geschickte Nachahmung handelt. Diese Nachahmung dehnt sich aber auch auf die Darstellungen selber aus, welche, wie seine Manier aus den Manieren der verschiedensten Künstler besteht, so aus den Bruchstücken ihrer Kompositionen, ohne Rücksicht auf ihre Verschiedenheit, zusammengetragen sind. Diese äußerliche Zusammensetzung fremdartiger Fragmente verleiht seinen Zeichnungen im Allgemeinen das Gepräge des Gemachten und Abgeschwächten. Er hat unter Anderem die Illustrationen zu der v. d. Hagen'schen Ausgabe des „Nibelungenliedes" gezeichnet, die von Gubitz geschnitten wurden (1842), zu „Der Rhein und Jerusalem" (1844) u. m. A.

Adalbert Müller, ebenfalls ein Berliner, ist ein geschickter Arabeskenzeichner. In dieser Beziehung sind besonders seine Arbeiten für die große „Decker'sche Bibel" zu erwähnen, zu welchem Werke er sämmtliche Initialen komponirt hat.

Von Richard läßt sich nicht viel mehr sagen, als daß er eine Zeit lang für die „Illustrirte Zeitung" gearbeitet hat. Er besitzt keine Originalität, obschon hinlängliche Gewandtheit besonders in der industriellen Zeichnung. Pfeiffer zeigt in seinen Illustrationen zum „Dreißigjährigen Kriege" sowie zur „Frithjofssage" eine tüchtige Praxis für die Technik des Holzschnitts und ein gutes Studium. Schmolzer, Muttenthaler und Staaber gehören der Münchener Schule an. Ersterer hat besonders für die „Fliegenden Blätter" gearbeitet. Muttenthaler, gegenwärtig Vorsteher des Zeichneninstituts

der „Illustrirten Zeitung“, ist ein gewandter und korrekter Zeichner, dessen gefälliger Stil eine große Wärme verräth und nicht ohne charakteristische Prägnanz ist. Der Dresdener Hasse hat eine ganz bestimmte Richtung in der Darstellung von Thieren, besonders von Federvieh, das er mit einer ungemeinen Naturwahrheit wiedergiebt. Dabei besitzt er eine große Leichtigkeit in der Manier und eine anerkennenswerthe Freiheit im Strich, wenn er auch vielleicht etwas zu skizzenhaft zeichnet. Man findet Kompositionen von ihm unter Anderem in dem „Dresdener Jugendkalender“ von Wigand. Eberhardt besitzt eine nicht minder bestimmte Richtung, nämlich in der Auffassung und Wiedergabe des Charakteristischen der vegetabilischen Natur. Seine Illustrationen zu dem Artikel „Versuch einer Physiognomik der Waldbäume“ in den ersten Heften der „Deutschen Kunstzeitung“ (1851) geben den Beleg dafür.

242. **Welche Künstler von Ruf sind noch zu nennen, welche ebenfalls Einiges für den Holzschnitt gezeichnet haben?**

Unter diesen müssen wir obenanstellen den Wiener Führich, die Düsseldorfer Schrödter, Jordan, Ritter, Rethel, Stilke; dann auch die beiden Achenbachs, den Dresdener Reinick und den Berliner Hosemann.

Führich, Professor an der Wiener Akademie, wandte sich von der historischen Romantik schon früh der streng religiösen Richtung Overbeck's zu. Außer einer sehr großen Menge von Lithographien und einigen Radirungen, welche sämmtlich in diesem Stil ausgeführt sind, hat er auch mehrere Kompositionen auf Holz entworfen; und in der That eignet sich die einfache Strenge der Manier der Overbeck'schen Schule am besten für die Bestimmtheit und Kraft des Contouren-Holzschnitts. Führich's Kompositionen zeichnen sich durch eine große Anspruchslosigkeit und eine Innigkeit des Gefühls aus, wie sie nur aus einem wirklich gläubigen Gemüth entspringen kann. Seine Manier steht hiemit durchaus in Harmonie; seine Gruppirung ist klar, ohne Härte, seine Formen sind edel, ohne zu große historische Strenge. Wir erwähnen unter Anderem seine „Maria mit dem Kinde auf einem Thron von Engeln umgeben“, mit

reicher Arabeskeneinfassung, in vielen farbigen Platten und auf Goldgrund; ein Blatt, das von Höfel geschnitten ist.

Schrödter, bekannt durch seine genialen Kompositionen im satyrisch-romantischen Genre, hat Verschiedenes für „Musäus' Volksmährchen" und für die „Düsseldorfer Monatshefte" gezeichnet. Er ist hier ungemein bestimmt und klar in der Form und ein sehr praktischer Zeichner für den Holzschnitt. Um so mehr ist zu bedauern, daß er nicht eine regere und fruchtbarere Theilnahme für ihn hat.

Jordan, ausgezeichnet im naiven Genre, zeigt in seinen Zeichnungen außer einer großen Eleganz dieselbe Neigung zur Klarheit und Bestimmtheit, obschon er in seinen Formen nicht so fest ist. Auch er hat für „Musäus' Volksmährchen" und die „Düsseldorfer Monatshefte" Beiträge geliefert. Desgleichen Carl Ritter, der, Jordan in der Richtung wie in der Manier sehr ähnlich, vielleicht eine größere Freiheit und Festigkeit in der Zeichnung besitzt.

Rethel, welcher von Düsseldorf nach München übersiedelte, hat sich besonders durch seinen modernen „Todtentanz von 1848" als Zeichner für den Holzschnitt ausgezeichnet, eine Komposition in einer sehr gelungenen alterthümlichen Manier, voller geistreicher Gedanken und ungemeiner Kraft und Wahrheit in den Gestalten. Außerdem hat er an dem „Nibelungenliede" mitgearbeitet.

Stilke hat unter Anderem die „Chriemhild" in der Marbach'schen Ausgabe des „Nibelungenliedes" gezeichnet, doch beweist er gerade hierin wenig Verständniß für die praktischen Bedürfnisse des Holzschnitts. Besser sind seine Zeichnungen in der „Galerie zu Schiller's Werken" (1836). Er ist eine durchaus romantische Natur, die sich nur in der Darstellung von Heldensagen, Kreuzzügen u. s. f. wohlgefällt. Was seine Zeichnung für den Holzschnitt so unbequem macht, ist der Umstand, daß er weniger auf Harmonie der Linien, als auf den Effekt der Lichtkontraste sieht.

Reinick gehört dem naiven Genre an, worin er einen kleinen sentimentalen Anflug zeigt, der jedoch durch seine heitere

Gemüthlichkeit sehr gedämpft wird. Seine Randzeichnungen sind gefällig und lieblich, wie seine Gedichte („Lieder und Fabeln für die Jugend“; „Drei Umrisse nach Holzschnitten von Albrecht Dürer“ [1830] u. A.).

Hosemann ist zwar ohne Tiefe in seinen Figuren, aber besonders in seinen reizenden Kindern sehr charakteristisch. Außerdem tragen seine Kompositionen das Gepräge des Modischen, das aber zuweilen über die Grenzen des Künstlerischen hinausgeht, zuweilen auch einen kleinen Anflug von Koketterie zeigt. Sein Feld ist sehr weit, vom Naiven bis zum Karikaturartigen. Er macht — und dies hat er mit Menzel und Richter gemein — stets ein Bild. Für den Holzschnitt hat er wenig gearbeitet. Doch findet man Einiges in dem Gubitz'schen und Steffens'schen Volkskalender. Außerdem hat er nur lithographirt.

Außerdem sind noch zu nennen: Osterwald, als Zeichner für den Holzschnitt ohne gründliches Studium der Technik und daher ohne Festigkeit im Strich; Th. von Oer, welcher gleichfalls Einiges für den Holzschnitt gearbeitet hat und dessen Zeichnung, wenn auch nicht ganz ausgebildet, doch durch die feste Bestimmtheit des Strichs sehr praktisch für den Holzschnitt ist; Ehrhardt, welcher mit Letzterem ziemlich auf einer Stufe steht; und endlich v. Kaulbach, welcher zwar nicht selbst auf Holz, aber doch für den Holzschnitt gezeichnet hat, wie seine Vignetten zu „Reinecke Fuchs“, die 12 Monats-Vignetten zum „Münchener Kalender“ (1841. 42) und seine Kompositionen zu der „Decker-schen Bibel“, die Evangelisten, der Christus u. s. f., beweisen. Zu dem letzteren Werke hat auch Peter von Cornelius Beiträge geliefert, die, wie auch die Kaulbach'schen Kompositionen, von Burger auf Holz übertragen wurden.

243. Welches ist der allgemeine Charakter der französischen Holzschnittzeichnung, und welche Künstler haben besonders für den Holzschnitt gezeichnet?

Wenn der französische Holzschnitt in technischer Beziehung zwischen den beiden Extremen der Umrißlosigkeit des englischen Tonschnitts und der kräftigen, aber etwas derben Bestimmtheit des deutschen Contourenschnitts gewissermaßen in der Mitte steht, so hat er diese Stellung dem allgemeinen und äußerst

fruchtbaren Interesse zu verdanken, welches ihm seitens der bedeutendsten französischen Künstler zu Theil geworden ist. Denn wenn sich Namen wie Horace Vernet, Grandville, Gavarni, Lepoitevin, Girardet, Calame, Gudin, Tony Johannot, Valentin, Bellangé, Charlet, Janet Lange, Cham, Celestin Nanteuil, Baron, Gigoux, le Breton und in neuester Zeit der fruchtbare Doré und viele andere an die Geschichte seiner Entwicklung knüpfen, so wäre es in der That zu verwundern, wenn die Technik des Schnitts nicht durch die Genialität der Komposition und die geistreiche Kraft der Zeichnung in Etwas wäre fortgerissen worden. Und dennoch, wenn man die Fülle und Mannigfaltigkeit des künstlerischen Stoffs, die dem französischen Holzschnitt seit den dreißiger Jahren zu Theil geworden, mit dem Einfluß vergleicht, den dieselbe auf die Entwicklung seiner Technik ausgeübt, so kann man sich nicht verhehlen, daß jene mit diesem in keinem entsprechenden Verhältniß steht. Der Grund davon liegt unserer Ansicht nach darin, daß die reine Einwirkung des künstlerischen Stoffs zum großen Theil durch die Hastigkeit der industriellen Verwerthung und die Nüchternheit der handwerksmäßigen Spekulation, welche der modernen „Illustration" vielfach zu Grunde liegt, absorbirt und aufgehoben worden ist. Und wir stehen nicht an zu behaupten, daß der deutsche Holzschnitt, wäre ihm seitens der bedeutendsten deutschen Künstler die Hälfte der Theilnahme und Pflege zugewendet worden, deren sich der französische Holzschnitt seitens der französischen Künstler zu erfreuen hatte, den letzteren nicht nur längst erreicht, sondern weit überholt haben würde. Der Aufschwung, den ein einziger Mann, wie Menzel, dem deutschen Holzschnitt verliehen hat, giebt einen Beleg für diese Behauptung. In den meisten Fällen, wo ein deutscher Künstler radirt oder lithographirt, zeichnet der französische auf Holz.

Was nun die französischen Holzzeichner betrifft, so ist ihre Bedeutung und ihre Menge so groß, daß wir, sollen anders die Grenzen dieses Werkes nicht überschritten werden, uns auf das Nothwendigste beschränken müssen. Es werden rücksicht-

lich ihrer Charakteristik hier dieselben Unterschiede innegehalten werden, wie bei den deutschen Holzzeichnern, und wir unterscheiden daher

1. diejenigen französischen Holzzeichner, welche wesentlich zur Entwicklung des französischen Holzschnitts beigetragen: Grandville, Gavarni, Tony Johannot, Valentin, Doré;
2. diejenigen, welche, ohne eigentlichen Einfluß auf seine Ausbildung, doch viel für ihn gezeichnet haben: Wasily Timms, Daubigny, Ed. Rénard, Gigoux, Ch. Jacque, Thiollet, Daumier, van der Hecht, Faxardo, Charles Girardet, Meissonnier, Champin, Beauzé, Ponthieux, Chappuis, Bertall, Victor Adam, Bellangé, Charlet, Eust. Lorsay, Morel Fatio, Henry Monnier, Janet Lange, Damourette, Français, Louis, le Breton, Geoffroy, Cham, de Beaumont, Hautbois, Baron, Celestin Nanteuil;
3. Künstler von Bedeutung, die aber nur Einiges für den Holzschnitt gezeichnet haben: Horace Vernet, Calame, Delacroix, Maroy, Guérin, Gudin, Raffet, Roubaud, Rayaumont, Jules David, Lepoitevin, Himely, Mareville u. s. f.

In den letzteren beiden Rubriken werden wir uns meist nur mit kurzen charakteristischen Notizen über die hauptsächlichsten Künstler und der Angabe ihrer Werke begnügen müssen.

244. Welche französischen Holzzeichner haben wesentlich zur Entwicklung des französischen Holzschnitts beigetragen?

Grandville ist ohne Widerspruch Frankreichs, ja, wenn man nicht nur die geniale Bedeutsamkeit seines Crayons überhaupt, sondern daneben die ungemeine Fruchtbarkeit und die in dieser Fruchtbarkeit obwaltende Mannigfaltigkeit desselben in Betracht zieht, Europa's ausgezeichnetster Charakterzeichner. Er ist eben so schwer zu charakterisiren, wie Menzel, aber es

ist bei ihm nicht die kapriciöse Schrankenlosigkeit der Manier, sondern die phantasiereiche Originalität seines Gedankens, die sich der kritischen Regel entzieht. Diese Originalität liegt in seiner dem konventionellen Leben der modernen Gesellschaft fremden Idealität und erscheint bei ihm daher durchaus ohne alle Affektation. Es folgt aus dieser seiner Stellung außerhalb der gewöhnlichen Welt und der gewöhnlichen Natur ganz von selbst, daß er sich dagegen entweder satyrisch oder idealisirend verhält. Will man daher seine Anschauungsweise scharf charakterisiren, so kann man sie, d. h. den Inhalt seiner stets tiefen und genialen Komposition, als die poetische Metamorphose bezeichnen. In dieser Metamorphose liegt das Räthsel, wie so viel liebliche Sinnigkeit mit so haarscharfer Satyre, solche Tiefe der Naturanschauung, solche duftige Empfindungszartheit mit so energischer Kraft der Phantasie, deren groteske Schöpfungen uns oft mitten in die geisterhaften Gebilde einer dunkeln und unbekannten Welt versetzen, verbunden sein kann. Denn ob Grandville die Thorheit und Krankhaftigkeit der Gesellschaft, die Eitelkeit und Lasterhaftigkeit der Menschen mit einem Zuge seiner genialen Feder in wirkliche Fratzen verwandelt, welche jedoch durch alle karikaturartige Metamorphose hindurch die frappanten Züge ihrer Originale tragen, oder ob er die unschuldigen Kinder der Natur aus bewußtlosen Produkten der Vegetation in eine Welt voll poetischer Gestalten metamorphosirt, in deren menschlichen Zügen das dämmernde Blumengefühl, das Sehnen und Lieben und Fürchten der träumenden Pflanzenseele zu einem scheinbaren Selbstbewußtsein verklärt wird: immer ist es die poetische Metamorphose, welche die Quelle dieser satyrischen oder idealisirenden Phantasien bildet. Man vergleiche z. B. seine zuweilen in's Ungeheuerliche hinüberschweifenden Kompositionen in dem „Maskenball“ und dem „Reich der Marionetten“, in „Eine andere Welt von Plinius dem Jüngsten“, mit seinen „Belebten Blumen“, und man wird das eben Gesagte bestätigt finden. Indessen bewegt sich Grandville nicht immer in diesen Gegensätzen, sondern er steigt in seinen zahlreichen und äußerst verschiedenartigen

Werken die ganze Staffel humoristischer und ernster Darstellungsformen hinauf und hinab, die von dem einen zum anderen Extrem hinüberführt. Ueberall aber trifft sein Humor, mag er nur schalkhaft lächelnd mit dem Finger drohen, oder mit der blutigen Geißel beißender Satyre dreinschlagen, den charakteristischen Punkt, um den es sich handelt; überall ist er wahr und bestimmt, geistreich und bedeutungsvoll, und vor Allem elegant im künstlerischen Sinne. Seine Manier steht mit diesem Charakter seiner Komposition stets in engster Harmonie, ja sie scheint mit der letzteren völlig Eins und Dasselbe: bald kühn bis zur Wildheit in seinen grotesken Darstellungen, bald zart und leicht wie ein flüchtiger Hauch in seinen idealen Träumen; aber in dem einen wie in dem anderen Falle voller geistreicher Kraft und genialer Freiheit und Sicherheit. Besonders aber wird seine Manier dadurch charakterisirt, daß sie im Totaleffekt wie in der Detailwirkung gleich großartig, tief und bedeutend ist. — Es ist aus dieser allgemeinen, aber eben darum keineswegs erschöpfenden Charakteristik leicht ersichtlich, welchen belebenden und regenerirenden Einfluß Grandville auf die Entwicklung der Holzschneidekunst ausüben mußte; ein Einfluß, der bis zu seinem Tode (1847) wirksam geblieben ist. Seine Hauptwerke sind die Illustrationen zu den „Fabeln von Lafontaine" (1836), zu den „Chansons de Béranger" (1837), zu den „Reisen Gullivers" von Swift (1838), später von Kottenkamp in's Deutsche übersetzt (1839) mit 450 größeren Holzschnitten und Vignetten, zu den Werken von Boileau (1839), Florian (1841), zum „Robinson"; „les scènes de la vie privée et publique des animaux" (1841), „les petites misères de la vie humaine" (1842), „l'autre monde" — letztere beiden deutsch von Plinius dem Jüngsten (Sternberg) —, „les cent proverbes", „Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale", par Reybaud (1846). Außerdem sind eine große Menge seiner geistreichsten Zeichnungen zerstreut in periodischen Zeitschriften, wie „l'Artiste", „la Caricature", „le Charivari" u. s. f. Auch rühren einige Gruppen im „Jardin des Plantes" von ihm her.

Gavarni kommt in einer gewissen Sphäre des satyrischen Humors Grandville ziemlich gleich an Kraft wie an frappanter Wahrheit, aber er besitzt weder dessen geniale Mannigfaltigkeit, noch auch — und zwar am allerwenigsten — dessen gedankenvolle Tiefe. Es ist ihm weniger um den ernsten Fond zu thun, der bei jedem wahren Humor den latenten Inhalt und — wenn man den Ausdruck nicht mißversteht — die „Moral" desselben bildet, sondern einzig und allein um die witzige Pointe darin. Er ist, und zwar nicht nur im höchsten Maaße, sondern ausschließlich, voller esprit — ein Ausdruck, der im Deutschen weder durch „Witz", noch durch „Geist" richtig wiedergegeben wird — und verhält sich zwar ebenfalls satyrisch gegen die Lächerlichkeiten und Thorheiten der Gesellschaft, deren sociale Widersprüche er mit scheinbarer Unbefangenheit an den Pranger stellt; aber er thut dies nicht aus einer Hinneigung zur Wahrheit der idealen Welt, sondern mit einem gewissen Behagen und weil er an der Sache Vergnügen findet. Schon die Wahl seiner Gegenstände weist darauf hin: es sind Scenen aus dem niederen Volksleben von Paris, Grisetten, mauvais sujets aller Gattungen und aus allen Klassen, die Tollheiten der Maskenbälle, das Raffinement der modernen demoralisirten Gesellschaft, umkleidet von eleganter Blasirtheit und frivoler Liebenswürdigkeit u. s. w. Alles Dies hat Gavarni bis in's kleinste Detail hinein gründlich studirt und weiß es mit ungemeiner Wahrheit besonders in einzelnen scheinbar unbedeutenden Zügen, die einem gewöhnlichen Beobachter ganz entgehen würden, die man aber mit einer oft an Bewunderung seines Beobachtungstalents grenzenden Befriedigung wiederfindet, in naiv-drastischer Weise wiederzugeben. Die Liederlichkeit des bürgerlichen Bonvivant mit seinem unverwüstlichen kosmopolitischen Humor, die raillerie des eleganten Wüstlings, die witzige Unverschämtheit der Pariser Gamins, die decente Zweideutigkeit der Pariser Loretten und lionnes, die Intriguen der Frauen hinter dem Rücken ihrer Männer, die stupide Bonhommie der letzteren u. s. w. — das sind die Figuren, welche Gavarni's Griffel mit einer Freiheit und Leichtigkeit uns vorführt, die bei ihm zu einer ganz be-

stimmten Manier geworden ist. Gavarni ist als Künstler durch und durch Franzose, und zwar Pariser, in den Gegenständen wie in der Auffassung und Manier seiner Darstellung. Sein Einfluß auf die französische Holzschneidekunst ist eben deshalb vielleicht noch größer als der Grandville's. Er hat durch die charakteristische Manier seiner Zeichnung vor Allem den Grund zu der Eleganz und künstlerischen Leichtigkeit des französischen Stichels gelegt, indem er die französischen Holzschneider zwang, die Freiheit und die geniale Elasticität seines Striches, in der ein Hauptreiz seiner Kompositionen besteht, facsimile wiederzugeben. Unter der Hand eines Engländers — und es giebt Belege zu dieser Behauptung — würden Gavarni's Zeichnungen zu fratzenhaften Karikaturen werden. Selbst der deutsche Stichel würde ihm viel von seiner eleganten, champagnerartigen Leichtigkeit rauben. Außer einer Unzahl von Zeichnungen für die periodische illustrirte Literatur Frankreichs existirt eine lange Reihe von besonderen Werken von ihm, von denen wir die hauptsächlichsten anführen: „le diable à Paris“ mit 200 großen Zeichnungen von ihm; „philosophie de la vie conjugale à Paris“ par Balzac; „la comédie humaine“ par Balzac; „le comte de Monte Christo“ par Dumas; „voyage illustré dans les cinq parties du monde“ (1846—1848); „les Français“; „moeurs contemporains“; „les Anglais peints par eux-mêmes“, und besonders seine „oeuvres choisies, revues, corrigées et nouvellement classées par l'auteur“. Hierin sind enthalten die früher einzeln veröffentlichten Skizzen: „les enfants terribles“ — „traduction en langue vulgaire“ — „les lorettes“ — „les actrices“ — „fourberies des femmes en matière du sentiment“ — „les étudiants“ — „la vie de jeune homme“ — „Clichy“ — „Paris le matin“ — „Paris le soir“ — „impressions de ménage“ — „les débardeurs“ — „le carnaval“ etc. Was den technischen Charakter dieser Kompositionen betrifft, so koncentrirt sich die ganze Virtuosität der Manier stets auf die Hauptfiguren oder Hauptgruppen, welche zwar mit ungemeiner Freiheit und Leichtigkeit, aber durchaus nicht oberflächlich be-

handelt sind. Die Staffagen dagegen, Hintergrund u. s. f., sind stets, als Nebensache, nur durch leichte Tonschnittlagen angedeutet; beide wirken aber als Ganzes stets harmonisch zusammen. Der Ausdruck ist überall prägnant und in charakteristischer Schärfe gehalten.

Tony Johannot, im Verein mit seinem nicht so bedeutenden Bruder Alfred, ist außer G. Doré vielleicht der fruchtbarste von allen modernen französischen Illustratoren. Denn es giebt unter den gediegeneren illustrirten Werken, namentlich in den vierziger und fünfziger Jahren, wenige, an denen er nicht mitgearbeitet hat. Tony Johannot's Fach ist, wenn man diesen Ausdruck im weiteren Sinne nehmen will, das historische Genre, und er bewegt sich darin mit einer durch Talent wie durch Praxis zu einer hohen Stufe entwickelten Gewandtheit. Seine Komposition ist geistreich und voller Wahrheit, obschon vielleicht — besonders in seinen späteren Zeichnungen — etwas konventionell französisch. In seinem Humor hat er weder die Tiefe Grandville's, noch die drastische Pointenschärfe Gavarni's, weil er auf keine Originalität in der Erfindung des Gedankens Anspruch macht, sondern im engeren Sinne des Wortes illustrirend ist; aber er steht mit den durch den Dichter oder Geschichtschreiber, welche er illustrirt, gegebenen Vorwürfen in vollkommenster Harmonie und giebt ihnen durch die Lebendigkeit der Gruppirung und durch die Wahrheit des Ausdrucks Leben und Bedeutung. In technischer Beziehung hat seine Zeichnung große Verdienste. Sie ist korrekt in den Linien, leicht und sicher im Strich und zeigt überall ein bedeutendes Verständniß der Bedürfnisse des Holzschnitts. Unter der Unzahl von Werken, die er illustrirt hat, erwähnen wir: „la comédie humaine“ par Balzac, woran auch Gavarni mitgearbeitet; „le voyage ou il vous plaira“, „trésor des fèves et fleurs des pois“ par Charles Nodier, „histoire de Manon Lescaut“, „Contes (le decameron) de Boccace“ par Barbier, „oeuvres choisies de Boileau“, „les oeuvres de J. J. Rousseau“, „le comte de Monte Christo“ par Dumas, „la nouvelle Héloise“, „Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale“

par L. Reybaud, „romans de Cervantes“, insbesondere „Don Quixotte“, „Picciola“ par Saintine, „l'âne mort“ par J. Janin, „mes prisons“ u. s. w., wozu nun noch seine fruchtbare Betheiligung an den illustrirten Zeitschriften hinzukommt.

Henry Valentin ist ebenfalls sehr fruchtbar, und zwar vorzugsweise in seinen Beiträgen zu den illustrirten Zeitschriften. Er besitzt eine leichte und sichere Technik, deren charakteristische Manier in einer sehr ausgedehnten Anwendung verschiedener Strichlagen besteht, mit welcher er die Zeichnung selbst zu überarbeiten pflegt. Im Figurenfache ist er einer der besten Zeichner. Seine Formen sind charaktervoll und sein Ausdruck ist bestimmt und naturwahr. Er hat — und das ist bei einem französischen Zeichner vorzugsweise anzuerkennen — wenig oder nichts Konventionelles und weiß seine weiblichen Figuren mit eben so großer Zartheit, wie seine männlichen kräftig zu behandeln. Zu den größeren Werken, welche er im Verein mit andern Künstlern illustrirte, gehört auch „le voyage illustré dans les cinq parties du monde en 1846—1848 par Adolphe Joanne“, dessen nahe an 1000 Holzschnitte im Atelier von Best, Hotelin, Leloir und Régnier geschnitten wurden. Sein Einfluß auf den Holzschnitt, der nicht unbedeutend ist, gründet sich besonders auf seine Betheiligung an den illustrirten Zeitschriften.

G. Doré, einer der jüngsten und eigentlich über die Zeit (1852), welche wir (S. 167) uns als historischen Grenzpunkt setzen zu müssen glaubten, hinausgehender Künstler. Er ist ohne Zweifel der fruchtbarste Zeichner, denn man schätzt seine Illustrationen auf ca. 80000. Er ist ungemein original, pikant, scharf charakterisirend und voll drastischer Lebendigkeit. Nicht nur, wenn er Volkstypen schildert, wie z. B. in seinen „Reiseerinnerungen aus Spanien“, sondern auch, wenn er historisch stilisirt oder seiner überreichen Phantasie freien Spielraum gewährt, wie in seinen berühmten Illustrationen zur großen Ausgabe des „Dante“: überall ist er markig, bestimmt, prägnant und stets originell. Was seine Manier betrifft, so

hat dieselbe, wahrscheinlich in Folge der ungeheuren Thätigkeit, in letzter Zeit eine gewisse tupfelnde, rundstrichige und derbe Weise angenommen, die nicht selten etwas stereotyp wirkt, so daß man eine Zeichnung von ihm auf den ersten Blick erkennt. Vorzüglich zeichnet er auch Landschaften, zwar frei und leicht, aber stets ungemein bildmäßig und charakteristisch.

245. **Welche französischen Zeichner haben, ohne Einfluß auf die Entwicklung des Holzschnitts, doch viel für ihn gearbeitet?**

Die meisten der in diese Rubrik fallenden Künstler gehören bereits derjenigen Periode an, in welcher der französische Holzschnitt durch langjährige Praxis eine gewisse Selbstständigkeit und Festigkeit in der Manier erlangt hatte, wodurch seitdem sein Charakter als französischer bestimmt ist. Der Einfluß, den nun die Zeichnung noch auf ihn ausüben könnte, wird immer schwächer; ja die Zeichner selbst unterliegen zuletzt dem umgekehrten Einfluß der konventionellen Technik. Was die Charakteristik der Zeichner in dieser Rubrik betrifft, so wird sie sich daher meist nur auf die Unterschiede der Kompositionen und der individuellen Manier beschränken, die ebenfalls nicht sehr bedeutend sind. Wir heben daher nur Folgende heraus:

Im Figurenfache Wasily Timms, ein tüchtiger Komponist, der auch große Praxis für die Bedürfnisse des Holzschnitts besitzt. Er hat unter Anderem an dem Werke „voyage illustré dans les cinq parties du monde“ mitgearbeitet; Henry Monnier, dessen Hauptvorzug in einer großen Natürlichkeit des komischen Ausdrucks besteht, den er seinen Figuren zu geben weiß, außerdem ist er als Techniker sehr effektvoll und in der Modellirung seiner Körper rund und kräftig; Janet Lange, einer der fruchtbarsten Figurenzeichner, der seine Vorwürfe meist mitten aus dem Gewirr der Tagesbegebenheiten wählt und besonders in der Darstellung von charakteristischen Gruppen aus Volksfesten und dergleichen sehr gewandt ist, während seine Manier und eigentlich auch seine Komposition selbst etwas oberflächlich ist; Damourette, der viel Aehnlichkeit mit dem Vorigen sowohl rücksichtlich der Wahl seiner Motive, die meist aus der Sphäre des niederen Volks genommen

sind, als auch in Bezug auf die Nonchalance seiner Manier besitzt. Nur hat er etwas Karikaturenhaftes, das er jedoch sehr wohl mit großer Naturwahrheit zu verbinden weiß. Seine Zeichnungen sind selten mehr als leichte Croquis mit weitläufigen Strichen, ohne Detailausführung oder Ton. — Vollständige Karikaturen liefert Cham. Er übertreibt zwar bis zum Fratzenhaften, aber seine Komik läßt dies fast vergessen. Seine Ideen, die er aus dem gewöhnlichen Leben nimmt, sind meist harmloser Natur, ohne persönliche Satyre. Seine ungemeine Fruchtbarkeit, von welcher der „Charivari“ und die „Illustration“ Belege liefern, hat ihm eine Gleichmäßigkeit in der Manier verliehen, die nicht selten durch ihre stereotype Färbung ermüdet. Ein nicht minder fruchtbarer Karikaturenzeichner — doch großentheils für Lithographien — ist Charlet. Wir schließen hieran sogleich Bertall (Baron Arnould), der auch eine gesunde und besonders lebenswahre Komik besitzt. Seine Form ist im Allgemeinen gut, nur ist vielleicht seine Manier zu fein, so daß sie an die von Hosemann erinnert. Auch er ist sehr fruchtbar. Zu seinen besten Werken gehören die 600 Vignetten zu „le diable à Paris“, wozu Gavarni die größeren Zeichnungen entwarf; ferner zu „Paris dans l'eau“, „Paris à table“, „nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce“, „histoire d'un casse-noisette“ und anderen Kinderschriften. — Hautbois, sowie Daumier sind ebenfalls im Genre tüchtig. Ihre Figuren sind frei und effektvoll. Bedeutender noch ist Gigoux, den seine Illustrationen zum „Gil Blas de Santillana“ als einen der korrektesten und geistvollsten Zeichner im historischen Genre erwiesen haben. Er versteht es besonders, seine mit großer historischer Treue im Kostüm entworfenen Figuren zu sehr gefälligen Gruppen zu vereinigen. Auch verwendet er eine große Sorgfalt auf die Staffage. — Bellangé ist besonders durch seine Kompositionen zu „l'histoire de Louis Philippe“ bekannt geworden; Baron durch seine Illustrationen zu den „contes de Boccace“, zu den „Malerischen Wanderungen durch Paris“, zu „la Jérusalème délivrée“, „les aventures de Télémaque“, „le che-

valier Faublas“ und anderen Werken, an denen auch Celestin Nanteuil mitgearbeitet hat.

Im Portrait ist außer Janet Lange noch Geoffroy zu erwähnen, der darin eine große Gewandtheit, besonders im Ausdruck der physiognomischen Individualität, besitzt. Seine Manier ist zwar sehr verschieden; indessen läßt sich dies bei seiner großen Fruchtbarkeit wohl größtentheils dem Schnitt zurechnen.

Auch die Landschaft ist zahlreich und tüchtig vertreten. Insbesondere zeichnen sich darin aus: Louis le Breton, welcher vortreffliche Seestücke in einer äußerst effektvollen und kräftigen Manier zeichnet. — Beauzé, Champin und Français, welche wir ihrer gleichartigen Technik wegen zusammennehmen, obschon diese Gleichartigkeit ihren Grund wohl auch darin haben mag, daß ihre Zeichnungen sämmtlich im Atelier von AB (Andrew, Best, Leloir) geschnitten sind. Der Erstere, welcher sich mit P. B. monographirt, ist sehr präcis in der Ausführung der Landschaft, zeichnet übrigens auch Figuren und ist nicht minder gewandt in der Komposition geschmackvoller Arabesken, wovon der „jardin des plantes“ zahlreiche Belege liefert. Champin ist sehr fruchtbar und besitzt eine fast noch größere Präcision in der Ausführung, selbst im Kleinsten. Ebenso Français, dessen feine Detailausführung indeß dem Totaleffekt keinen Eintrag thut. — Morel Fatio, ein vortrefflicher Seestückzeichner, dessen Kompositionen Bewegung und Leben ohne Effekthascherei zeigen. Er ist im Strich etwas zerrissen und scharf, aber nie plump. Endlich sind noch Jacque, welcher hübsche und effektvolle Landschaften zum „jardin des plantes“ gezeichnet hat, van der Hecht, Chappuis, de Beaumont und Karl Girardet zu nennen, von denen der Letzte mit Champin ziemlich gleich steht und jedenfalls als einer der tüchtigsten Landschaftszeichner Frankreichs zu betrachten ist.

Als gute Architekturenzeichner sind zu nennen Thiollet, Rénard und Daubigny.

246. Welche Künstler von Bedeutung haben sonst noch Einiges für den Holzschnitt gezeichnet?

Hier können wir nur Weniges sagen. Denn eine Charakteristik von Männern wie Horace Vernet, Lepoitevin, Gudin, Delacroix, Calame würde hier um so mehr zu weit führen, als ihre Betheiligung am Holzschnitt eine nur sehr beschränkte ist. Delacroix hat meist nur oberflächliche Croquis für den Holzschnitt gezeichnet, die eigentlich nur als Versuche zu betrachten sind, weil er als Maler so zeichnet, daß das Bild noch kolorirt werden kann. Marov ist ein sehr talentvoller Komponist, dessen Beiträge zur „Illustration" und zur „histoire des peintres" ihn als tüchtigen Landschaftszeichner erweisen. Jules David ist durch seine Illustrationen zu den „rues de Paris" und zu den „fables de la Fontaine", Lepoitevin, Guérin, Wattier sind durch ihre Kompositionen zur „nouvelle Héloise" für den Holzschnitt wichtig geworden. Vernet hat Kompositionen zur „histoire de Louis Philippe", zur „histoire de Napoléon" von Laurent (s. S. 178) und zu anderen Werken geliefert.

Zweites Kapitel.

Die künstlerische Behandlung des Schnitts und Drucks beim Holzschnitt, mit Beziehung auf die nationalen Unterschiede.

Aus welchem Gesichtspunkt ist die künstlerische Behandlung des Schnitts und Drucks überhaupt zu beurtheilen?

Es kommt hierbei Alles darauf an, was man als die eigentliche Aufgabe des Holzschnitts als einer bestimmten graphischen Reproductionsmethode betrachtet. In dieser Beziehung ist hier nur zu wiederholen, was schon öfters im Verlauf unserer Betrachtung ausgesprochen ist, daß der Holzschnitt dadurch von den andern graphischen Methoden, namentlich dem Kupferstich und der Lithographie, abweicht, daß er nicht wie diese eine selbstständige Technik gegenüber der Zeichnung besitzt, wie denn z. B. bei der Linienmanier des Kupferstichs die Originalzeichnung nicht ebenfalls in Linien und am allerwenigsten in denen der Linienmanier des Kupferstichs ausgeführt ist, sondern in Kreidemanier u. s. f., sondern daß er die ohnehin auf die Platte selbst entworfene Zeichnung facsimileartig zu reproduciren hat. Allerdings kommt es vor, namentlich im englischen Holzschnitt, daß viele Partien nicht in Strichen gezeichnet, sondern estompirt sind, in welchem Falle dann der Schnitt ebenfalls eine gewisse Freiheit und technische Selbstständigkeit besitzt: aber auch in solchem Falle muß der

Charakter der Strichzeichnung innegehalten werden. Unter Strichzeichnung ist aber nicht jene penible und etwas langweilige Manier zu verstehen, wie sie dem deutschen Holzschnitt im Anfang dieses Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre anhaftete, sondern die freie Federzeichnung, wie sie Menzel in seinen besseren, d. h. gewissenhafteren Zeichnungen in so meisterhafter Weise kultivirt, wenn er auch freilich in anderen oft zu weit, d. h. bis zur regellosesten Radirmanier, geht. Eine Grenze zwischen der freien Federzeichnung und der Radirmanier, wie fein sie auch sein mag, ist dennoch ziemlich genau zu bestimmen, und sie darf, wenn dem Holzschnitt sein energischer und mannhafter Charakter erhalten bleiben soll, eben so wenig überschritten werden, wie nach der anderen Seite hin die Grenze gegen die glatte Stahlstichmanier oder gegen den sogenannten englischen Silbertonschnitt.

248. Welche charakteristischen Unterschiede sind nun von diesem Standpunkte aus im Allgemeinen zwischen der englischen, deutschen und französischen Schnittmanier wahrzunehmen?

1. Der englische Holzschnitt hat ein sehr charakteristisches Gepräge, welches man etwa mit dem eigenthümlichen Glanz von schattirtem Silber vergleichen kann. Dieser Silberton, den die englischen Holzschnitte, wie überhaupt die englischen graphischen Künste, am meisten da zeigen, wo sie die Stahlstichmanier nachahmen, hat theils in der Art und Weise, wie der englische Xylograph die Zeichnung behandelt, seinen Grund, theils in dem Zweck, den er beim Schneiden im Auge hat. Es kommt ihm nämlich Alles auf den Ton an, der in der Zeichnung enthalten ist; er sieht in ihr auch nur den Ton; die Contouren und noch mehr die inneren Linien und Striche sind für ihn fast nicht vorhanden. Auf das Tonschneiden beschränkt sich daher die ganze Arbeit seines Stichels. Er schneidet nämlich nur den Ton ganz roh vor, schwärzt darauf seine Platte und verfährt dann ganz unabhängig. In dieser Beziehung bildet die englische Technik gerade das Gegentheil von der deutschen, insofern der deutsche Holzschneider im Allgemeinen fast gar nicht vorschneidet, sondern gleich die ganze Zeichnung

bis in die kleinsten Einzelheiten gewissenhaft ausführt. Jene Selbstständigkeit des Engländers, die besonders darin besteht, daß er die roh vorgearbeiteten Linien ausführt und sie durch verschiedene von der Zeichnung selbst unabhängige Strichlagen in Wirkung setzt, bringt ihn daher zwar zu einer größeren Gleichartigkeit in der Technik selbst; aber diese Gleichartigkeit wird zur Manierirtheit, und zwar zur blos technischen Manierirtheit, wodurch die künstlerische Freiheit trotz aller Unabhängigkeit des Xylographen vom Zeichner verloren geht. Denn mag der Charakter einer Zeichnung sein, welcher er wolle: der Engländer schneidet sie stets auf die nämliche Weise, und die verschiedensten Manieren in der Zeichnung werden durch jene Gleichartigkeit der technischen Manier verwischt. Der englische Holzschnitt hat daher allerdings einen ganz bestimmten Typus, aber weil dieser Typus eine Schranke bildet, über die er nicht hinauskann, so führt ihn jene Unabhängigkeit von der Zeichnung gerade zur Beschränktheit, und jene Freiheit in der Technik zur künstlerischen Unfreiheit. Der Ton ist, wie gesagt, den Engländern die Hauptsache; daraus folgt, daß sie in allen denjenigen Zeichnungen, wo es auf Farbe, auf Ton ankommt, Meister sein werden, wie z. B. besonders im Landschaftlichen; daß sie dagegen in Figuren und überhaupt allenthalben, wo das Hauptgewicht der Zeichnung auf charakteristische Linien, auf das Physiognomische und den individuellen Ausdruck fällt, untergeordnet bleiben. Man kann zwar aus den angeführten Gründen einem englischen Holzschnitt nicht ansehen, von welcher Art die Zeichnung gewesen sei, welche ihm zu Grunde gelegen: allein die ungemeine Gleichartigkeit in der technischen Manier selbst läßt wohl den Rückschluß ziehen, daß sie aus einer analogen Gleichartigkeit in der Manier der Zeichnung entspringt. Der Charakter beider, der Zeichnung sowohl wie des Schnitts, besteht also darin, daß Ton bei Ton liegt, ohne Scheidung durch Contouren. Aber eben weil ihm die technische Manier alles Andere ersetzt, und weil das Hauptmoment in dieser technischen Manier das Tonschneiden bildet, haben die englischen Holzschnitte im Allgemeinen jene Kraft des Glanzes, welche wir oben

durch den Ausdruck „Silberton" bezeichneten; deshalb sind die Engländer der Technik selbst in einem Grade Meister, daß sie bisher in dieser Rücksicht noch nicht erreicht sind. Aber freilich sind sie auch um die Mittel, um zu ihrem Zweck zu kommen, wenig verlegen, und von einer Federzeichnung, dem Urtypus des Holzschnitts, ist in ihren Holzschnitten kaum noch eine Spur. Wenn sie mit schwarzen Strichen nicht auskommen, so arbeiten sie eben so unbekümmert mit weißen in's Schwarze hinein, eine Manier, die besonders bei Modellirung von Gesichtern u. s. f. einen guten Totaleffekt macht, die aber mit großer Vorsicht und Sparsamkeit angewendet werden muß, wenn sie nicht zum Fratzenhaften umschlagen soll.

2. Der deutsche Holzschnitt ist, wie schon erwähnt, rücksichtlich der technischen Manier dem englischen durchaus entgegengesetzt; denn er bindet sich eben so sehr an die Zeichnung, sowohl ihrem Charakter als ihren Einzelheiten nach, wie der englische sich davon emancipirt. Er ist oft bis zur Entsagung jeder eigenen Manier gewissenhaft, und hat beim Schnitt nur die Tendenz, die Zeichnung bis in ihre kleinsten Zufälligkeiten zu reproduciren, so daß weder ein darin enthaltener Strich fortgelassen, noch ein darin nicht enthaltener hinzugethan wird. Dieser Respekt vor der Zeichnung*) verleiht nun zwar dem deutschen Holzschnitt nicht jenen Glanz des Totaleffekts, welcher das Hauptverdienst des englischen ausmacht, besonders steht er dem letzteren an Einheit und Kraft der Betonung nach;

*) Vergl. die Charakteristik Unzelmann's (S. 151) und O. Vogel's (S. 159). — Der Verfasser erinnert sich noch eines Gesprächs mit Unzelmann (dem er überhaupt in Rücksicht auf die Kenntniß der feineren Praxis des Holzschnitts viel verdankt), worin dieser von dem Unterschiede des Stichels und des Messers rücksichtlich ihrer besonderen Leistungsfähigkeit sprach und den Grund andeutete, warum er, obschon er das Meiste mit dem Stichel arbeitete, doch das Messer nie aufgegeben habe. „Denn" — sagte er — „das Messer vermag die Eigenthümlichkeiten des Zeichners unter Umständen viel klarer und bestimmter wiederzugeben als der Stichel, weil dieser einen beschränkteren Zug hat, der durch die Hand nicht immer überwunden werden kann. Er hat Neigung zur Glätte, die bei kräftigen und freien Federzeichnungen dem Charakter zuweilen Abbruch thut, während das Messer jede zitternde oder geschwungene Bewegung völlig rein und bestimmt reproducirt." Freilich muß dabei berücksichtigt werden, daß dies nur einer Hand möglich ist, die, wie die Unzelmann's, seiner im vollkommensten Grade Herr ist.

andererseits aber hat er das große Verdienst, die Zeichnung ihrem eigenthümlichen Charakter nach getreu zu reproduciren. Und wir fürchten nicht, für parteiisch gehalten zu werden, wenn wir für die Entwicklung des Holzschnitts das letztere Verdienst höher anschlagen, als den oben bezeichneten Mangel. Denn jene Rücksicht auf die Zeichnung, wenngleich sie die Ungezwungenheit und Schrankenlosigkeit der englischen Technik unmöglich macht, sichert dem Holzschneider doch immer noch die Möglichkeit einer künstlerischen Freiheit, einer Freiheit, die sogar durch das enge Anschließen des Stichels an die Feder oder den Bleistift und den durch dieses enge Anschließen allmälig erweckten künstlerischen Instinkt eher befördert als beschränkt wird. Dann aber — wenn der deutsche Holzschnitt sich der Einzelheiten der Zeichnung völlig bemächtigt und hierdurch von der scheinbaren Abhängigkeit davon frei gemacht, ist immer noch der Weg zur Erreichung eines kräftigeren Totaleffekts und einer größeren Zartheit und Schönheit des Tons geöffnet, während umgekehrt der englische Holzschnitt in seinem ausschließlichen Tonschnitt eine Schranke besitzt, die ihm die Reproduction der charakteristischen Mannigfaltigkeit der Zeichnung vielleicht gänzlich unmöglich macht. Aus jener Gewissenhaftigkeit des deutschen Holzschneiders der Zeichnung gegenüber entspringen also zwei große Vortheile für den deutschen Holzschnitt, nämlich einerseits ein tieferes Verständniß des individuellen Charakters der Zeichnung, andererseits eine bedeutende Unabhängigkeit des Holzschneiders selbst von seinem Stichel, oder, was dasselbe bedeutet, eine größere Sicherheit in der verschiedenartigen Führung desselben. Es ist interessant, hierbei zu bemerken, wie jene mechanische Sicherheit in der Ausübung einer Kunst, welche zur technischen Manier wird, in der That im künstlerischen Sinne zur Unsicherheit und Unfreiheit führt, weil die Unabhängigkeit des Instruments von der zu reproducirenden Zeichnung in Wahrheit eine Abhängigkeit der Hand vom Instrument in sich schließt, und wie umgekehrt die Abhängigkeit des Instruments gegenüber der zu reproducirenden Zeichnung gerade zur Unabhängigkeit der Hand dem Instrument gegenüber führt. Dem

tüchtigen deutschen Holzschneider ist es daher, wenn nicht gleichgültig, doch keineswegs hinderlich zur Erreichung seines Zwecks, wenn er nicht gerade den entsprechenden Stichel zur Hand hat und gezwungen ist, sich eines anderen, ja vielleicht gar des Messers zu bedienen, während der tüchtigste englische Holzschneider mehr oder weniger machtlos ist, wenn er nicht gerade den Stichel hat, der für diesen oder jenen bestimmten Ton eingerichtet ist. Wie groß also auch der Effekt sein mag, der den englischen Holzschnitt so bestechend macht, die Art und Weise, auf welche, und die Mittel, durch welche dieser Effekt hervorgebracht wird, sind nicht so künstlerisch wie das Thun des deutschen Holzschneiders, wenngleich dieser — in seiner gewissenhaften Weise und in seinem Respekt vor der Zeichnung — nicht dazu kommt, seinen Arbeiten jenen schillernden Glanz des englischen Holzschnitts zu verleihen. Mit einem Worte: der deutsche Holzschnitt hat eine Zukunft, er hat seinen Kulminationspunkt noch nicht erreicht; der englische weiß zwar seine Lection ohne Anstoß herzusagen, aber er weiß auch weiter nichts zu lernen, als was er eben schon weiß. — Ja, der deutsche Holzschnitt hat eine Zukunft; er ist reich an Entwicklungskraft und Bildungsfähigkeit. Und er würde schon eine bedeutend höhere Stufe auf der Leiter seiner Entwicklung erreicht haben, wenn ihm dieselbe Gunst widerfahren wäre, welcher der französische seine hohe künstlerische Ausbildung verdankt: durch das Interesse der großen Künstler seiner Nation in größerem Umfange und in wirksamerer praktischer Weise unterstützt worden zu sein.

Ein Hauptmoment, das wir bisher noch nicht in unsere Vergleichung mit hereingezogen haben, ist der Schnitt von Figuren. Hierin ist der deutsche Holzschnitt vom englischen niemals erreicht worden und wird auch schwerlich erreicht werden. Denn beim Figurenschnitt kommt Alles auf charakteristische Linien, auf individualisirende Feder- oder Bleistiftzüge an, nicht aber auf jenes allgemeine Liniengewirr, welches nur als Ganzes wirkt. Am meisten tritt die Superiorität des deutschen Holzschnitts in dieser Rücksicht bei der Reproduction von Skulpturzeichnungen, historischen oder solchen Genregemälden

hervor, in denen es mehr auf die korrekte Charakteristik der einzelnen Figuren, als auf die allgemeine Wirkung ankommt. Die Physiognomik der Züge, die edle Einfachheit des historischen Contours und der skulpturartigen Modellirung, das Drastische und Energische in der Haltung der Figuren, und besonders jene keusche Sparsamkeit in der technischen Ausführung, welche keinen Strich zu viel, aber auch keinen zu wenig macht — diese Vorzüge kann der englische Holzschnitt dem deutschen nicht rauben.

Indessen dürfen wir nicht verkennen, daß trotz aller dieser Vorzüge der deutsche Holzschneider doch noch viel, sehr viel vom englischen lernen kann, nämlich nicht blos den Tonschnitt überhaupt, sondern jene Weichheit der Umrisse, die, selbst wenn sie auch oft bis zur Verwischung fortgeht, doch immer noch im Bilde künstlerischer wirkt, als die nicht selten bis zur Härte fortgehende Derbheit der deutschen Umrisse. Der deutsche Holzschneider mag wohl bedenken, daß es in der Natur nirgends Umrisse als wirkliche, materielle Linien giebt, sondern daß die Grenze des Körpers von seiner übrigen Materie durchaus nicht verschieden ist. Darum muß auch der Umriß in der Zeichnung nie so scharf und bestimmt sein, daß er über die Bedingung der bloßen Begrenzung hinausgeht und zum materiellen Streifen wird. Diese scharfe Abgrenzung wiederholt sich im deutschen Holzschnitt auch in dem Verhältniß der verschiedenen Töne zu einander und bringt dadurch den Mangel an Farbe hervor. Denn unter „Farbe" in der Zeichnung versteht man jene Milderung und Abschleifung der Kontraste in der Betonung, wodurch der Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß scheinbar aufgehoben wird und hierdurch die Nüancirungen der bloßen Töne in wirkliche Farbenschattirungen sich zu verwandeln scheinen. Diese Farbe kann der Holzschnitt aber nur durch Erweichung der Tongrenzen erreichen; außerdem wird er stets nur eine Zusammenstellung von schwarzen und weißen Stellen bleiben.

3. Der französische Holzschnitt endlich steht gewissermaaßen zwischen dem englischen und deutschen in der Mitte. Er zeigt einerseits zwar nicht den Respekt gegen die Zeichnung, weil er sich an dieselbe nicht so eng anschließt, als der deutsche;

andererseits geht er jedoch auch nicht bis zu jener technischen Ungebundenheit des Stichels und unkünstlerischen Abhängigkeit der Hand vom Stichel, wie der englische, sondern er trägt bei aller Wärme und Eleganz der Ausführung, bei aller Zartheit und Kraft des Effekts — Eigenschaften, wodurch sich der französische Holzschnitt vorzugsweise auszeichnet — zwar das Gepräge einer gewissen Nonchalance, die jedoch stets in den Grenzen künstlerischer Anmuth bleibt. Der französische Holzschnitt hat weiterhin weder die Starrheit der deutschen Umrisse, noch die Unklarheit der englischen Contourlosigkeit, sondern er ist bestimmter in der Begrenzung als der letztere, aber zarter in den Formen als der erstere. Durch diese eigenthümliche Stellung in der Mitte zwischen zwei Extremen wäre der französische Holzschnitt vielleicht vorzugsweise geeignet, den Kulminationspunkt der Leistungen des Holzschnitts zu repräsentiren, wenn diese Vereinigung der Extreme eben so sehr künstlerische als technische Bedeutung hätte. Allein dies ist nicht der Fall, und zwar liegt der Grund davon in jener Aeußerlichkeit des französischen Nationalcharakters selbst, welche überall mehr auf den äußeren eleganten Schein, als auf wirkliche Schönheit sieht, und welche die zuweilen gewaltsame Wirkung des frappirenden Effekts, gleichviel durch welche Mittel sie hervorgebracht wird, der ruhigen Kraft innerlicher Wahrheit vorzieht.

Im französischen Holzschnitt ist daher Zeichnung wie Schnitt vor allen Dingen elegant; eine Eleganz, die, technisch betrachtet, dem Schnitt den Charakter des Effektvollen giebt, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus geistreich erscheint. Beide Eigenschaften, besonders aber die letztere, ziehen eine unübersteigliche Scheidewand zwischen dem französischen und englischen Holzschnitt, und so elegant und geistreich z. B. Gavarni's Kompositionen in der französischen Illustration sich darstellen, eben so roh und trocken gestalten sie sich unter dem englischen Stichel.

Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß, da hier nur der Charakter des englischen, deutschen und französischen Holz-

schnitts im Allgemeinen bestimmt werden sollte, diese Bestimmungen in einzelnen Fällen bedeutend beschränkt werden müssen. Es kann z. B. wohl kaum einen größeren Unterschied in der technischen Wirkung geben, als den zwischen den derben Illustrationen zum „Nibelungenliede" und den überaus zarten Schnitten Unzelmann's und Vogel's nach Menzel's Zeichnungen zu den „Werken Friedrich's des Großen". Allein hier kommt es uns nur auf das ganz allgemeine Gepräge jedes der drei Hauptrepräsentanten der modernen Xylographie an, und dieses besteht, um unsere Betrachtung in ein kurzes Resultat zusammenzufassen, darin, daß die hervorstechendsten Eigenschaften sich

beim englischen Holzschnitt als technische Ungebundenheit rücksichtlich der Zeichnung und Gleichartigkeit der Manier,

beim französischen Holzschnitt als Effektreichthum und vorherrschende technische Wirkung,

beim deutschen Holzschnitt als Gewissenhaftigkeit der Ausführung und in der künstlerischen Entwickelungsfähigkeit

herausstellen. Wie viel oder wie wenig Einfluß hierbei den Zeichnern bei den drei Nationen, in ihrem Verhältniß zu den Holzschneidern, zuzuerkennen sei, ist bereits oben angedeutet worden.

249. Was ist noch über den Druck der Holzschnitte bei den Engländern, Franzosen und Deutschen zu bemerken?

Zunächst und im Allgemeinen ist zu konstatiren, daß die Engländer und Franzosen auf den Druck eine viel größere Aufmerksamkeit und Sorgfalt verwenden, als die Deutschen. Namentlich in England versteht man es, durch die mannigfachsten Manipulationen in einem Holzschnitt alle Wirkung hervorzubringen, deren er fähig ist. Diese Sorgfalt beschränkt sich nicht auf das Druckverfahren selbst, sondern erstreckt sich auf die Auswahl und Behandlung des Papiers, auf die Zubereitung und Färbung der Druckerschwärze u. s. w., kurz Alles, was irgendwie mitzuwirken im Stande ist, wird auf das Gewissen-

hafteste geprüft und zugerichtet. Außerdem aber bilden die Holzschnittdrucker dort eine besondere Klasse von Druckern, die den Druck der Holzschnitte zu ihrem speciellen Studium machen. Saftigkeit, Klarheit und Zartheit des Strichs, namentlich aber jene feine Abstufung der Mitteltöne, wovon so viel für die bildmäßige Wirkung des Schnitts abhängt, sind die hervorragendsten Eigenschaften des englischen Schnitts. Freilich darf dabei nicht unbemerkt bleiben, daß, da der englische Schnitt wesentlich Tonschnitt ist, er überhaupt seinen Werth verlieren würde, wenn man eben den „Ton“ nicht herausbrächte. Auch die Franzosen drucken vortrefflich und besitzen eben so gutes Material; indessen legen sie nicht so ausschließlich auf den Tonschnitt und deshalb auch nicht auf den Tondruck Werth, vielmehr ist es ihnen mehr um die korrekte und künstlerisch bedeutsame Wirkung zu thun. Von beiden Nationen könnten die Deutschen noch Manches lernen. Denn wenn wir auch vortrefflich gedruckte Holzschnitte aufweisen können, so wird doch im Allgemeinen zu wenig Sorgfalt auf das Material, Papier und Schwärze, gelegt, auch in den Druckvorrichtungen nicht mit der minutiösen Kenntniß der Details verfahren. Am meisten aber leidet der deutsche Holzschnitt unter dem Mangel an technisch und künstlerisch für den Holzschnittdruck ausgebildeten Druckern. Leipzig steht in dieser Beziehung voran, da hier im Allgemeinen vortrefflich gedruckt wird; Berlin hat ebenfalls mehrere Druckereien, die gute Holzschnittdrucke liefern, namentlich (wenigstens war es früher so) die Decker'sche Officin, in welcher Unzelmann persönlich für die von ihm geschnittenen Platten den Druck leitete und einige tüchtige Drucker heranbildete. Im Allgemeinen ist allerdings der bessere Holzschnittdruck ziemlich verbreitet, aber in höherem, künstlerischem Sinne wird er doch nur selten geübt. Die Errichtung einer Holzschnittdruckerschule wäre kein überflüssiges Unternehmen.

Anhang.

Die Illustration in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung.

Zeigt die Holzschneidekunst, als illustrative Thätigkeit, schon vor und während der Blüthezeit des älteren Holzschnitts (vgl. Buch II, Kap. 2 u. 3, Schluß) eine hohe kulturgeschichtliche Bedeutung, so steigert sich dieselbe im gegenwärtigen Jahrhundert an Umfang und Tiefe zu einem Grade, der sich kaum noch messen läßt. In der älteren Geschichte der Holzschneidekunst waren es zwar auch nicht blos Andachtsbücher und Reisebeschreibungen, welche xylographisch illustrirt wurden, sondern der Geist des fünfzehnten Jahrhunderts, welcher mit aller Macht auf Regeneration des geistigen Lebens und auf Erweiterung des intellektuellen Gesichtskreises hindrängte, bediente sich des Holzschnitts zur mannigfachsten Veranschaulichung aus allen Gebieten des geistigen Lebens. Elementarbücher zum Unterricht, selbst grammatikalische, die alten Klassiker, Naturbeschreibungen, Kosmographien, Chroniken, Kalender, medicinische und astrologische Werke, namentlich aber eine große Zahl satyrischer Flugblätter, Fabelbücher und Dichtungen der mannigfachsten Art wurden in unglaublicher Zahl producirt und vom Volk, dessen Bedürfniß nach Anschaulichkeit einmal erweckt war, mit wahrem Heißhunger verschlungen. Im Verhältniß zu der Stagnation des geistigen Lebens bis fast in

die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, da Wissenschaften und Künste fast ausschließlich in den Klöstern sich koncentrirten, kann man sich die plötzliche ungeheure Regsamkeit, die durch das schlagweise Aufeinanderfolgen der drei gewaltigen weltbewegenden Ereignisse — Erfindung der Buchdruckerkunst, Entdeckung von Amerika und Reformation — hervorgerufen war, nicht tief und umfassend genug vorstellen. Freilich waren die Ansprüche sehr gering, die man an die „Anschaulichkeit" der Illustration stellte. Die ersten bekannten Holzschnitte, z. B. der „heilige Christoph von 1423", den wir als erstes authentisches Denkmal der Holzschneidekunst in der Titelvignette unserem Buche vorangestellt (vergl. S. 61), und die Illustrationen zu dem „Boner'schen Fabelbuch" (vergl. S. 68), wovon wir hier eine Probe nachträglich mittheilen, zeigen zur Genüge, in



Fig. 42.

welcher Kindheit sich nicht blos die Technik, sondern auch der allgemeine Geschmack befand. Indessen man kannte nichts Besseres, was zur Vergleichung auffordern konnte; auch wird man nicht allzu vornehm auf diese kindlichen Versuche der Kunst herablächeln, wenn man bedenkt, daß noch am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts — also fast 200 Jahre nach Dürer

und Holbein — die heute in erster Reihe stehende englische Holzschneidekunst noch ziemlich auf derselben, wenn nicht auf niedrigerer Stufe stand, wie die Illustrationen des Boner-schen Fabelbuchs. (Vergl. die Illustration auf S. 115.)

Indessen läßt natürlich die heutige Illustration weder an künstlerischem Werth noch an technischer Vollendung, weder an Umfang noch an Zahl der Production eine Vergleichung mit der älteren zu. Eine auch nur annäherungsweise erschöpfende Vorstellung davon zu geben, ist geradezu unmöglich, beschränken wir uns daher auf einige Andeutungen.

Dreierlei Seiten sind bei der Betrachtung der kulturgeschichtlichen Bedeutung der modernen Illustration zu unterscheiden: die künstlerische Seite im engeren Sinne des Wortes, die didaktische und die novellistische. Diese Unterscheidung betrifft den Inhalt; was die Form anlangt, so muß die periodische Illustration von der nichtperiodischen getrennt werden. Alle diese Sphären haben ihre besondere Berechtigung und ihren, praktisch gefaßt, sehr erheblich verschiedenen Einfluß auf die allgemeine Bildung.

1. Was das künstlerische Bildungselement der Illustration betrifft, so schätzen wir dasselbe — wahrscheinlich im Widerspruch mit vielen unserer Leser, sicherlich aber mit den meisten Künstlern im engeren Sinne des Worts, d. h. mit den Malern, Bildhauern und Architekten — höher, als das irgend einer anderen heutigen Kunst. Wir sagen nicht, daß die heutige Illustration eine höhere künstlerische Stufe einnimmt, als die anderen Künste, sondern daß sie als künstlerisches Bildungsmittel von größerer Bedeutung ist.

Geschichtlich betrachtet, läßt sich dies leicht erklären.

Es liegt in der Natur jeder Kunstthätigkeit, daß sie in ihrer Entwicklung bis zu einer Kulminationsepoche fortschreitet, um dann wieder abwärts zu steigen. Jede Kunst hat ihre Kindheit, ihre Blüthezeit, ihr Alter: schließlich bleibt von ihr nichts übrig, als die Erbschaft der technischen Mittel, welche aber den erloschenen Prometheusfunken nicht ersetzen kann. So kulminirte die Plastik, in welcher Idee und Form zur harmonischen

Gleichberechtigung und Ausgleichung gelangte, in dem entsprechend organisirten, nämlich ebenfalls harmonisch gearteten Hellenenthum; so kulminirte ferner die religiöse Malerei in dem Cinquecento — und keine Anstrengungen vermögen jene Höhe in diesen Gebieten wieder zu erreichen, geschweige denn darüber hinauszugehen. Das Höchste, was erreicht werden und was man zum Lobe eines heutigen Werkes der Plastik, der religiösen Malerei sagen kann, ist, daß jenes der Antike, dieses den Werken Raphael's nahe kommt oder, wie man sich ausdrückt, in deren „Stil" gearbeitet sei.

Die ganze Kunstentwicklung stellt sich als ein Kampf jener beiden Elemente dar, deren Versöhnung das Wesen der Kunst überhaupt bildet: Geist und Materie, Idee und Form, Gedanke und Gestalt. Zuerst (im Orientalismus) überwiegt die Materie: man erinnere sich an die Kolossalbauten, die Sphinxe u. s. f., Alles ist hier architektonisch schwer; sodann tritt eine Ausgleichung ein (im Hellenismus): dies ist der Standpunkt der Plastik, wie denn auch die griechische Architektur nicht mehr in's Grandiose, Massenhafte geht, sondern wesentlich plastischer Natur ist; endlich überwiegt der Geist die Materie: dies ist die christliche Malerei, worin die Schwere der Materie (Leinwand, Farben) gegen das Gewicht der Idee zurücktritt. Wie solche Momente bestimmend für die ganze Kunstentwicklung sind, beweist der Umstand, daß alle anderen christlichen Künste, von der gothischen Architektur, die, gegen die plastische der Griechen gehalten, wesentlich malerisch ist, bis zur Plastik, welche schon in Michelangelo einen wesentlich malerischen Charakter annahm, durch das malerische Empfindungselement durchweg ihren Charakter erhalten haben. Architektur und Plastik liegen daher als originale Schöpfungssphären ganz, die Malerei in einzelnen Sphären, wie z. B. in der religiösen Malerei, theilweise hinter uns.

Ohne uns auf die näheren geschichtlichen Nachweise einzulassen, glauben wir nun behaupten zu dürfen, daß, was die Technik, d. h. das Gebiet der Darstellungsmittel betrifft, unsere Zeit bereits einen Schritt über die Malerei hinausgethan

hat — zur Zeichnung. Selbst in der großen Kunst nimmt der Carton mehr und mehr eine hervorragende Stelle ein, und gerade unsere größten Künstler, Carstens, Cornelius, Kaulbach, sind dies nicht durch ihre Gemälde, sondern durch ihre Cartons. Die Zeichnung aber ist, weil sie von der Farbe, dem realen Darstellungsmittel, abstrahirt, abstrakter als die Malerei und darum geeigneter zum Ausdruck des rein geistigen Kunstinhalts. In dem modernen Kampf zwischen Kolorit und Komposition muß daher naturgemäß die letztere den Sieg davon tragen. Alles, was gemalt wird, läßt sich zeichnen — oder es hat überhaupt keinen geistigen Inhalt —, aber nicht Alles, was gezeichnet wird, läßt sich malen, wenn nämlich die Idee so abstrakt gefaßt ist, daß sie der Naturrealität widerspricht. Aus diesem Grunde haben z. B. die Kaulbach'schen Cartons zu den Gemälden des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin einen reineren und höheren Kunstwerth, als die danach ausgeführten Gemälde, weil die Farbe daran eine Unwahrheit ist: denn sie soll real wirken, und doch ist es nichts Reales, was dargestellt ist, sondern etwas Symbolisches, d. h. ideell Abstraktes.

Aus dieser etwas langen, aber für unseren Zweck nothwendigen Erörterung geht nun, wie wir glauben, mit Bestimmtheit hervor, daß die Zeichnung es ist, und nicht die Architektur, die Plastik, die Malerei, worauf das populäre Bedürfniß der heutigen Zeit sich richtet. Bauwerke, Statuen, Gemälde sind der Luxus des gebildeten Kunstgefühls; die Zeichnung oder genauer gesprochen: die Illustration ist das tägliche Brod des künstlerischen Geschmacks des Volks. Die Anschauung haftet an dem reinen Bilde Dessen, was die Natur oder die Phantasie schafft, die Hinzuthat der Farbe ist angenehm, aber nicht nothwendig. Es ist auch angenehm, Wein zu trinken, aber man kann ihn entbehren: reines Wasser aber befriedigt ein Lebensbedürfniß. Dasselbe Lebensbedürfniß der geistigen Existenz wird durch die Illustration befriedigt. Dessen kann sich Niemand, wie hoch oder niedrig gebildet er sei, entschlagen.

Wenn nun aber die Illustration wirklich so zum täglichen Brod des allgemeinen Geschmacks geworden ist, so bedarf es wohl kaum noch einer Hindeutung darauf, um wie viel höher der Einfluß derselben als allgemeinen Bildungselements anzuschlagen ist, als beispielsweise der Einfluß der Malerei der Gegenwart und aller Zeiten zusammengenommen, geschweige denn der Plastik oder der Architektur. Höchstens könnte man den Einfluß der tektonischen Kunstindustrie damit vergleichen, wenn diese (was leider nicht der Fall ist) sich unabhängiger von der Mode gehalten und einen größeren Umfang in der Gestaltung der uns umgebenden Dinge des täglichen Lebens gewonnen hätte. Da dies nicht der Fall ist, so steht die Illustration als Herrscherin im Reiche der allgemeinen Geschmacksbildung ohne Rivalin da.

Eine einfache statistische Betrachtung würde dafür die unumstößlichsten Beweise liefern. Dank unseren Kunstvereinen werden alljährlich einige Tausend mehr oder weniger mittelmäßiger Bilder in die Welt, d. h. auf die Ausstellungen geschickt, welche den Geschmack des Publikums wenn nicht zu verderben, so doch jedenfalls nicht zu bilden geeignet sind. Im günstigsten Falle sind sie langweilig und lassen kalt. Entsteht dann und wann ein Meisterwerk, so kommt es wohl in der Residenz einigen bevorzugten Kunstkennern vor die Augen, aber wenn die illustrirten Zeitungen nicht davon Abbildungen gäben, so würde das Volk nichts davon erfahren. Was aber unsere Museen betrifft, die sich ja übrigens meist auf die größeren Residenzen beschränken, so hat der Verfasser immer die Beobachtung gemacht, daß der Laie für die Werke der älteren Malerei nur so weit ein Interesse hat, als sie seine sinnliche Anschauung befriedigen; das Kunstgefühl bleibt dabei ganz und gar unberührt; natürlich, weil ihm die Vorkenntnisse abgehen für Etwas, was aus seiner Zeit heraustritt.

Ganz anders die Illustration.

Hier wird ihm geboten, was er versteht und was ihn interessirt. Von berühmten und interessanten Kunstwerken, mögen diese nun der Architektur, der Malerei oder der Plastik

angehören, erhält er die Abbildungen, und sein Gefühl sagt ihm, daß, wenn der Eindruck des Originals auch nicht dadurch ersetzt werden kann, doch die Anschauung von dem wesentlichen Inhalt des Werkes befriedigt ist. Dazu kommen noch die Portraits der Künstler selbst und der erklärende Text, auf welchen das Interesse an dem Bilde ebenso hinleitet, wie umgekehrt der Text wiederum ein gesteigertes Interesse an dem Bilde hervorruft. Und wenn wir auch gern zugeben wollen, daß die Versenkung in den Inhalt eines Meisterwerkes, z. B. der Malerei, von tieferem und nachhaltigerem Einfluß auf die künstlerische Bildung des Einzelnen ist, so sind die Gelegenheiten zu derartigen Genüssen doch in Zeit und Ort so beschränkt, daß die Summe solcher sporadischen Eindrücke mit der ungeheuren Summe von Anregung, welche wöchentlich blos durch die illustrirten Zeitungen in vielen Millionen aus allen Ständen und aller Orten hervorgerufen wird, in gar keinem meßbaren Verhältniß steht. Einen nicht unerheblichen Antheil daran haben auch die sogenannten Muster- und Modezeitungen, welche ebenfalls in ungeheuren Auflagen erscheinen, und die auf den allgemeinen Geschmack des Volkes einen Einfluß ausüben, welcher noch bedeutender sein würde, wenn diese Art von illustrirten Zeitschriften nicht allzusehr die Kaprice der Mode über die Gesetze des ästhetischen Geschmacks stellten.

Wenn nun die Illustration schon als künstlerisches Bildungselement dadurch eine so große Bedeutung in heutiger Zeit gewonnen hat, daß sie die Werke der anderen Künste zu einem Gemeingut der Nation macht, so nimmt sie, unabhängig von diesem Verhältniß translatorischer Dienstbarkeit zu den sogenannten productiven Künsten, noch eine andere, selbstständige Stellung auf diesem Gebiet ein, die von nicht minder großer Tragweite ist, nämlich als freie Komposition in Verbindung mit den Werken der Dichtkunst. Zwar suchen ihr auf diesem Gebiete der Kupferstich und die Lithographie Konkurrenz zu machen, indem auch sie zur Herstellung von Titelvignetten und einzelnen illustrirenden Kunstblättern herangezogen werden, allein theils ist hierbei das Maaß — der höheren Kosten

und der geringeren Auflage wegen — viel beschränkter, so daß die Popularität dadurch ausgeschlossen wird, theils bleibt ein einem Werke hinzugefügter Kupferstich doch immer eine fremde Zuthat, weil er mit dem Inhalt desselben nicht, wie der in den Text gedruckte Holzschnitt, in eine organische Verbindung tritt, endlich aber — und dies fällt nicht minder in's Gewicht — ist den andern graphischen Künsten das so anziehende und mannigfaltige Gebiet der Randverzierung durch Initialen und Arabesken gänzlich verschlossen. Es kann also auch in dieser Beziehung gar keine Rivalität gegen den Holzschnitt seitens des Kupferstichs und der Lithographie stattfinden. Von welcher ungemeinen Bedeutung aber die Textillustration von Werken der Dichtkunst — und zwar nicht blos des Liedes, sondern auch des Epos, des Romans u. s. f. — ist, bedarf wohl kaum noch eines näheren Nachweises, da heutzutage fast kein bedeutendes Dichterwerk, von den „Nibelungen" bis zum „Cid", von Dante bis Goethe, von Cervantes bis Immermann — von den französischen Romanschreibern zu schweigen — existirt, das nicht eine oder mehrere „illustrirte Ausgaben" aufzuweisen hätte. Wie gerade hier durch die prägnante Anschaulichkeit der Kompositionen in der Darstellung des Zeitcharakters und in der Individualisirung der dichterischen Gestalten ein unberechenbarer Einfluß auf das Verständniß und die Liebe zu den älteren und neueren Werken der Dichtkunst in der Nation im Großen und Ganzen ausgeübt wird, der von der allergrößten kulturgeschichtlichen Bedeutung ist, liegt auf der Hand. Ja, hätte die Illustration nichts aufzuweisen als dies, so wäre ihre Stellung in dieser Beziehung im Verhältniß zu allen sonstigen Kulturmotoren der modernen Civilisation hinlänglich gesichert. Denn der dadurch bewirkte Einfluß ist ein allmäliger, langsamer, aber ein um so sichererer, unwiderstehlicherer: er dringt, gleich dem den Stein aushöhlenden Tropfen, durch alle Schichten der Gesellschaft; er ist ein wahrhaft regenerirendes, civilisatorisches Bildungselement, und zwar nicht blos durch seine unmittelbare Beziehung auf die Läuterung und Erhebung der Ideen, sondern auch auf die Reinigung des allgemeinen Ge-

schmacks. In letzterer Beziehung nimmt namentlich die illustrirte Arabeske, der Initial und die Randverzierung, welche leider mehr und mehr gegen die Figurenillustration zurücktreten, eine bedeutende Stelle ein. Wir erinnern nur an die reizenden Kompositionen von Neureuther, Ludw. Richter und ähnlichen Künstlern, welche als Muster eines edlen und reinen Geschmacks dastehen. Und keine Seite des dichterischen Geistes geht dabei leer aus: der heroische Stil des ernsten Epos wie der satyrische Humor, das sinnige Lied wie die naive Idylle, alle haben gleichen Theil an dieser Verlebendigung, die durch ihre anschauliche Unmittelbarkeit viel mehr als Wort und Ton auf das populäre Bewußtsein und den nationalen Geschmack wirken.

2. Nicht minder groß, ja nach einer gewissen Seite hin, wenn man den Accent auf das Wort Bildung legt, noch größer als auf dem künstlerischen Gebiete, ist die Bedeutung der Illustration als kulturhistorischen Bildungselements auf dem didaktischen Gebiet. Es giebt in der That keine Altersstufe, von der das ABC studirenden Kindheit bis zu dem der ernsten Wissenschaft sich widmenden Mannesalter, und fast keine einzige Disciplin, von der konkreten Naturgeschichte, die ihre Beschreibungen durch die naturgetreue Darstellung der Thiere, Pflanzen und Mineralien veranschaulicht, bis zur abstrakten Mathematik, die des Holzschnitts zur Konstruktion ihrer Figuren bedarf, welche nicht in der Illustration einen wesentlichen und unentbehrlichen Hebel des Verständnisses, ja des Interesses selbst fände. Es würde über die Grenzen dieser allgemeinen Betrachtung weit hinausgehen, wollten wir nur eine Nomenklatur derjenigen Disciplinen geben, für welche die Illustration ein unentbehrliches Bedürfniß zur Veranschaulichung des Textes geworden ist. Nur einige der hervorragendsten Disciplinen mögen daher hier aufgeführt sein. Wir beginnen mit der Kindheit. Von welcher Wichtigkeit in diesem Alter, wo die Phantasie und das Bedürfniß der Anschaulichkeit unter allen Geistesthätigkeiten am frühesten und lebendigsten sich entwickelt, das Bild ist, und wie sich an diesem das Verständniß auf

unmittelbare und leichte Weise bildet, braucht nicht erst auseinandergesetzt zu werden. Von den illustrirten A-B-C-Büchern bis zu den illustrirten Lesebüchern hinauf giebt es eine große Anzahl von Jugendschriften, deren Hauptreiz und darum auch didaktische Kraft gerade in dem Bilde, in der Illustration liegt. Wenn das Kind „Rothkäppchen und den Wolf" in einem französischen Lesebuche leibhaftig vor Augen sieht, so wird dadurch allein schon das Interesse und der Eifer für die Erlernung der fremden Sprache geweckt. Man schlage diesen Bildungsmotor, der in der Anschaulichkeit liegt, nicht zu gering an; „das Kind ist der Vater des Mannes", hat ein geistreicher Mann gesagt: die Keime, welche in der Kindheit auf richtige und naturgemäße Weise entwickelt werden, entfalten sich später zur vollkommenen und gesunden Blüthe und tragen im Mannesalter ihre reifen Früchte. Nichts aber giebt dem Gedächtniß — dieser Hauptthätigkeit der Jugendbildung für alles stoffliche Wissen — einen festeren Anhaltepunkt als die bildliche Anschauung. Kein tagelanges mechanisches Memoriren haftet so, wie ein sekundenlanger Anblick einer konkreten bildlichen Darstellung. Eine Stufe höher kommen die Lehrbücher für den Schulunterricht, die naturgeschichtlichen, geographischen, mathematischen, physikalischen, historischen, mythologischen u. s. f. Werke. Im Allgemeinen könnte hier noch viel mehr, als es geschieht, der Illustration Eingang verschafft werden. Dann kommen die Zeiten des akademischen Studiums. Mit Ausnahme der rein philosophischen und sprachwissenschaftlichen Disciplinen giebt es wohl keine einzige, welche der Illustration entbehren könnte; selbst Astronomie, Geologie u. dergl. sind nicht ausgeschlossen. Aber welche Hülfe gewährt die Illustration den Werken über Chemie und Physik durch Darstellung der chemischen und physikalischen Apparate und Konstructionen, über Anatomie durch Veranschaulichung der Knochen-, Muskel-, Nervensysteme, über Maschinenbaukunde, für sich allein schon ein ungeheures Gebiet, u. s. f. Hierzu kommen die verschiedenen geschichtlichen Disciplinen, vor Allem die Kunstgeschichte im Allgemeinen,

die Geschichte der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Münzkunde u. s. f., deren Beschreibungen blaß und nüchtern sein würden ohne die Abbildungen der betreffenden Denkmäler und ihrer Theile; sodann die praktischen und technischen Wissenschaften, die Specialwerke für die verschiedenen kunstindustriellen Gebiete, Bautischlerei, Schlosserei, Zimmerbauhandwerk, Musterzeichnung u. s. f., sowie für die Goldschmiedekunst, Keramik, Thonwaarenfabrikation u. s. f.

Doch genug, der Stoff ist ein ungeheurer, und es möge hier nur noch erwähnt werden, daß, wer die in diese Gebiete einschlagenden Werke neuerer Zeit mit den betreffenden aus dem Anfang dieses Jahrhunderts bis in die vierziger Jahre hinein zu vergleichen Gelegenheit hat, sich der Bemerkung nicht wird entziehen können, daß die Art der Bearbeitung, abgesehen von den Fortschritten der Wissenschaft, durch das tief eingreifende Element der Illustration eine wesentlich andere geworden ist, sofern der Text sich jetzt auf's Innigste stets an das beigefügte Bild anlehnt und, statt lange und nur desto undeutlichere Beschreibungen der Dinge selbst zu geben, sich auf eine einfache Erläuterung der Abbildungen von denselben beschränkt. Dies ist, ganz abgesehen von der durch die Abbildungen erzielten Anschaulichkeit, ein nicht zu hoch anzuschlagender Vortheil, weil die textliche Darstellung dadurch weniger weitschweifig und ermüdend, vielmehr klarer, bestimmter und demzufolge verständlicher und auch interessanter geworden ist.

3. Der dritte Punkt, welchen wir zu berühren haben, ist die novellistische Seite der Illustration. Zum Theil ist derselbe schon oben, bei Erwähnung des illustrirten Romans, angedeutet. Aber wir haben hier noch ein anderes Moment im Auge. Unter der Novellistik verstehen wir hier nicht die Summe der Romane und Novellen, die sogenannte Belletristik, sondern, gemäß dem eigentlichen Wortsinn des Ausdrucks, die periodischen „Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Theater und

Mode", wie der ausführliche und mit richtigem Verständniß des novellistischen Zeitinteresses gewählte Titel der Leipziger „Illustrirten Zeitung" lautet, was auch in dem kurzen Titel der Londoner „Illustrated News" angedeutet ist: kurz die Mittheilung der in dem geistigen Leben der gegenwärtigen Menschheit epochemachenden oder doch wissenswürdigen Neuigkeit. Wenn daher die oben erörterte kulturhistorische Bedeutung der Illustration sich auf die verschiedenen Gebiete der Kunst und Wissenschaft in deren systematischer Bearbeitung durch einmal erschienene zusammenhängende Werke beschränkt, so kommt nun die nicht minder gewichtvolle und umfangreiche Wirkung in Betracht, welche durch die periodische illustrirte Presse auf die allgemeine Civilisation ausgeübt wird. Die Illustrirten Zeitungen nehmen dadurch in der periodischen Presse eine ganz besondere Stellung ein, daß sie nicht, wie die nichtillustrirten Zeitungen, eine bestimmte Tendenz vertreten, d. h. nicht, sei es wissenschaftliche Fachjournale, sei es politische Tagesblätter irgend einer bestimmten Färbung sind, sondern daß sie das ganze intellektuelle Leben wiederspiegeln, und zwar zunächst durch die bildliche Schilderung der in Frage kommenden Ereignisse und Persönlichkeiten, sodann durch den sich daran anlehnenden Text, der im Allgemeinen sich in politischer Beziehung auf einem Durchschnittsniveau der öffentlichen Meinung erhält. Zwar giebt es auch illustrirte Fachjournale, humoristische Wochenschriften u. s. f., allein diese dienen nicht dem novellistischen Bedürfniß im Allgemeinen. Der Einfluß nun, welchen die Illustrirten Zeitungen — und es giebt deren jetzt fast in allen größeren Staaten (die Leipziger „Illustrirte Zeitung" repräsentirt unter ihnen Deutschland) — ausüben, ist ein unberechenbar großer. Schon die Zahl der wöchentlich verbreiteten Nummern (die „London News" z. B. drucken 130,000 Exemplare) giebt einen Maaßstab für die Quantität novellistischen Wissens, die wöchentlich für das Volk gesammelt und verwerthet wird. Aber das wichtigste Moment dabei ist das allseitige Bildungsmaterial, welches aus den verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens ausgezogen, gesichtet und durch die Anschaulichkeit der Illustration

zum Verständniß des Volks gebracht wird. Wenn es dabei auch natürlich an Ordnung und Systematisirung fehlt, so ist doch die Anregung im Allgemeinen und die unmittelbare Aufklärung über Das, was die Gegenwart bewegt, nicht hoch genug anzuschlagen. Ohnehin ist ja durch die zahlreichen illustrirten Specialwerke die Möglichkeit gegeben, sich gründlicher über Das zu unterrichten, was vielleicht durch den individuellen Mangel des Lesers an hinreichenden Vorkenntnissen beim Lesen der Illustrirten Zeitung unklar geblieben ist.

Um den Gipfelpunkt zu erreichen, fehlt der heutigen Illustration nur noch Eins: die Herstellung eines großartigen, umfassenden Illustrirten Konversationslexikons. Doch auch dies wird gewiß nicht lange auf sich warten lassen. Und mit dieser Hoffnung wollen wir unser Werk beschließen.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.